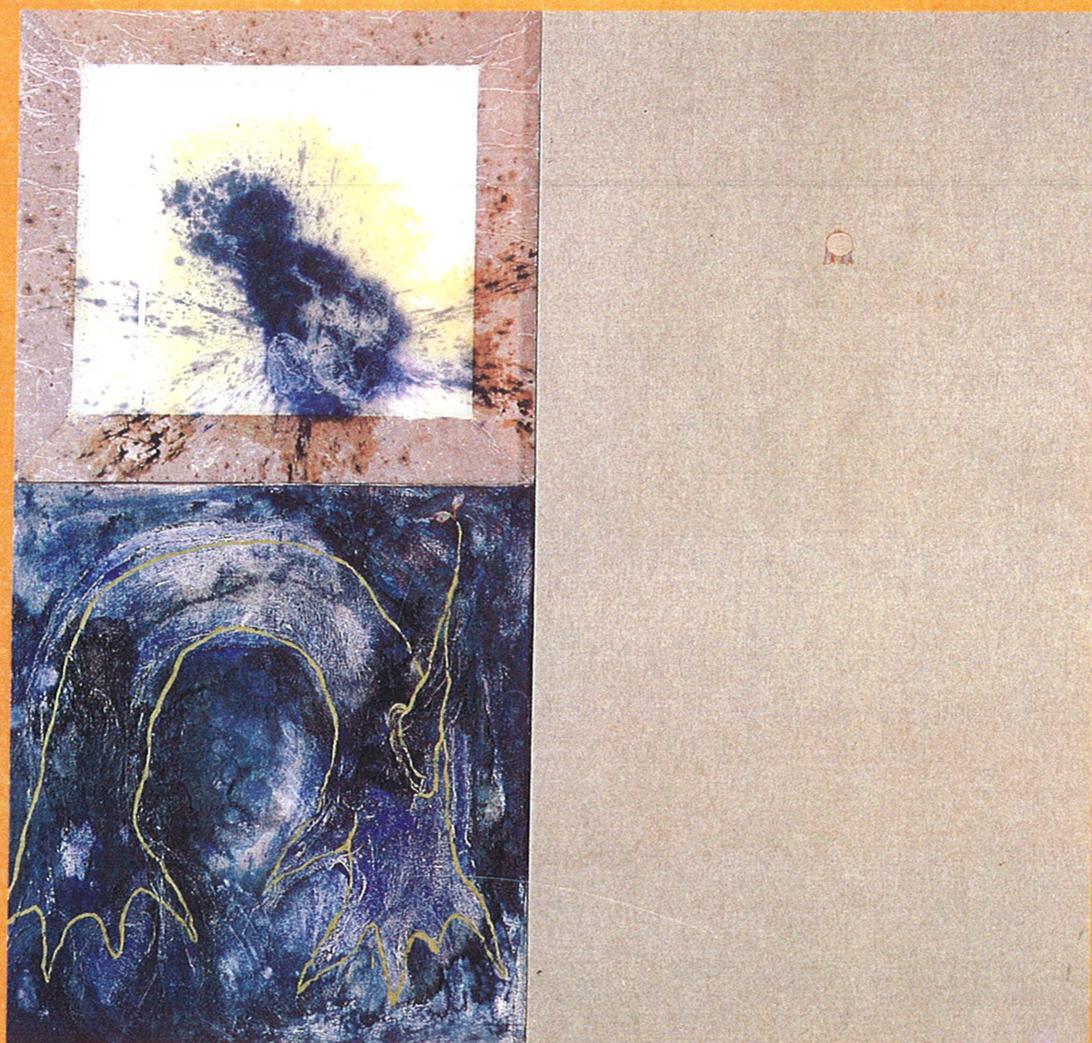
FESTA DA PALABRA SILENCIADA

11



AS NOVÍSIMAS

PINTORAS GALEGAS

Publicación Galega de mulleres
Galicia. 1995



"...esa risa involuntaria...". Menchu Outón.

AS NOVÍSIMAS

A idea deste monográfico sobre as novas pintoras galegas, xorde a raíz de visitar a II Bienal de Artistas Galegas que organiza Alecrín en Vigo, unha magnífica iniciativa que nos permite estar ao día no quefacer das artistas do país. Nesa mostra, seleccionada cun criterio progresista por María Falagan, estaba reunido o máis renovador e vangardista do país.

Debo confesar o meu alborozo ante unhas obras nas que destaca a ousadía das técnicas, a mestura de materiais diversos, a expresividade e unha alegre ironía contaxiosa. Abren unha fiestra soleada ao futuro. Deste entusiasmo ante un fenómeno inédito en Galiza que, de seguro, dará interesantes froitos e transformará o panorama artístico do país. A Festa da Palabra, esta vez, é unha festa gráfica. Porque a Palabra é grafo, imaxe, escrita para permanecer e as Artes Gráficas tamén son palabras, pensamento e comunicación.

As Novísimas son tamén moi novas, fillas do 68, que se diría que naceron coa impronta revolucionaria da época, aínda que ben diferente. Teñen en común a historia e as mesmas influencias: as lecturas, os cómics, os debuxos animados, as películas... Semellante información e algo moi importante: a formación. Non son autodidactas e nótase. Son a primeira xeración deste país que asiste masivamente á Universidade. Todas elas son licenciadas en Belas Artes ou Hª da Arte, con estudios no estranxeiro, bolsas e mesmo algunhas a punto de doutorarse, a pesar da xuventude. Son novas pero non inexpertas. Dominan a materia que tratan e conxugan libremente os elementos da postmodernidade. Sen deixar de ser conscientes da Aldea Global, elixen o seu coto privado e persoal de realización. Son conscientes da súa identidade e individualización. Atrás quedaron aquelas artistas que, sen cuarto propio, usaban a sala de casa e tiñan que agachar as pinturas cando chegaba alguén. Lonxe quedan tamén aquelas outras, esposas, amantes, que realizaban obras que non firmaban e eran atribuídas ao seu respectivo.

Curiosamente, estas Novísimas, non se coñecen entre elas e, non obstante, teñen moitas cousas en común. Non só a idade, a información e formación, senón, a maioría, unha certa actitude ante a arte e a vida. Diríase que lanzan unha mirada ousada e crítica sobre o entorno, que experimentan con liberdade e traballan sen prexuízos. Mesmo sendo vangardistas, diferéncianse, creo, das vangardas de principios de século nas pretensións e no talante. Non teñen esa necesidade de rachar con todo, de "épater", de escandalizar, que movía aos vangardistas. Mesmo sendo novas, xa perderon esa inocencia, esa ilusión do cambio revolucionario. Cando as nais as estaban dando a luz, brillaba por última vez o fulgor da insurrección. Viron como esas luces eran sufocadas polo consumismo e a moitos dos ardentes

Pilar A. Pablos



María Xosé Queizán

proxenitores consumidos diante do televisor. Son moi novas pero xa veñen de volta. Saben que xa pouco conmove ás mentalidades nesta altura. Por iso, esta retagarda finisecular da vangarda, crítica e desmitificadora, sen grandes pretensións nin crenzas absolutas, dun modo simpático e nada compulsivo, están configurando a arte do S. XXI.

O humor, a ironía, é unha característica común, un modo intelixente de abordar o mundo. Xogan cos elementos variados, mesmo cutres, coa publicidade, fotocopias, comics, fotografías, obxectos. Teñen a mestría necesaria e os recursos técnicos para manexar diferentes materiais e fano con gracia e destemor comprobable mesmo nos títulos: "Morde coa risa, seduce coa lágrima", "La aventura de ser mujer", "El arte de llegar al corazón de una mujer" que ironizan a superficie que contemplamos como "Saciando a curiosidade", diante dun completo tubo dixestivo.

O humor que sobresae nestas obras é intelixente e non impide a seriedade do traballo. Non hai frivolidade. O que fan é producto da reflexión. Lonxe queda, afortunadamente, aquel inxenuísmo mentalmente infantil dalgunhas pintoras galegas deste século. As Novísimas son reflexivas, intelectuais e imaxinativas. Saben que o resultado e producto do pensamento e da traballada elaboración. Deixaron atrás as musas románticas, a improvisación intuitiva, os tópicos femininos.



E teñen en común o xénero, mesmo se algunhas delas non son aínda conscientes da súa repercusión. Certo é que son as fillas das feministas e xa se lles foi preparando a plataforma para o despegue. Xa non teñen medo a voar, como as nais, pero iso non quere dicir que non teñan moitos atrancos para despegar. Terán que seguir teimando porque queda moito por conseguir. Aínda que a algunhas lles pareza que non van ser discriminadas, desgraciadamente terán ocasión de comprobalo no futuro e ollarán con ilusión este número da FESTA DA PALABRA SILENCIADA.

Consciente de que, tanto eu como as colaboradoras máis directas da revista non somos especialistas na materia deste monográfico, cumpría encontrar unha profesional. Pero non unha especialista distante senón unha persoa ilusionada e comprometida. Por sorte, deseguida apareceu Mª Xosé Ruíz, Coté, licenciada en Hª da Arte, que se entusiasmou polo proxecto desde o primeiro contacto.

Por razóns obvias de extensión houbo que facer unha elección e fíxose, co criterio, apuntado por Coté, da pintura. Eleximos a 6 novísimas que, sobre todo, pintan, e dispuxémonos a visitalas e coñecer a obra. Unicamente unha delas vive en Vigo, Natalia P. García. María Álvarez, volveu asentarse na Coruña, despois da súa estadía de tres anos en California, María Ruido está, provisionalmente, en Santiago, Pilar

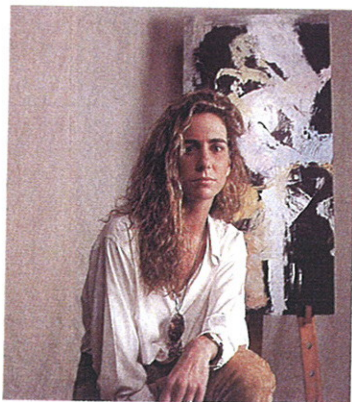
Álvarez Pablos vive en Barcelona e Carmen Hermo e Menchu Outón (recén chegada de Noruega) viven en Pontevedra.

As visitas e o coñecemento persoal de todas elas están pragadas de anécdotas curiosas, de situacións divertidas e mesmo de gatas. Carmen Hermo ten unha gata branca, fermosísima, cunha cola como vinte plumeiros e uns ollos frívolos, que señorea a casa e circula entre debuxos e gravados con desgana, case con insolencia. Tan deslumbrante é que parece que non se atreveron a porlle nome e cando Coté preguntou a Carmen: ¿como se chama?, Carmen respondeu: Elige. Tampouco ousamos elexir, claro. Pero ese nome, aberto, leva implícito o talante da postmodernidade. Moi diferente é a gata e as circunstancias de Mª Ruído. No cuarto dun piso de estudiantes de Santiago encontramos á gata siamesa rodeada de 4 ou 5 pequechos que parira recentemente e que choutaban mialleiros ao redor da nai que ben se vía, andaba un pouco farta da camada. A gatada era só un elemento máis que engadir nun cuarto abigarrado e babilónico que Mª Ruído non debe ver, tan obsesionada como anda polo balume de ideas que lle bolen na cabeza.

Pola contra, Natalia P. García e María Álvarez dominan desde os seus estudios o mar, a ría de Vigo e o porto da Coruña.

Pero máis alá dos lugares de traballo, o que destaca na maioría delas é que son unhas intelectuais. Len, pensan, danlle voltas ao mundo. Coté e máis eu mirábamonos asombradas e divertidas en ocasións, ¡que maneira de cismar, de "profundar"... Sería inútil transmitir os procesos intelectuais que algunhas delas seguen ate chegar ao resultado final. Tal vez non sexa importante ese proceso e o que importa é o resultado, pero a min interesáronme os desvelos e a súa paixón de creación. ▲

A PRODUCCIÓN PLÁSTICA



Natalia P. García:
RECREAR A NOSTALXIA

O norteamericano Robert Rauschenberg afirmaba que quería traballar "no espacio que hai entre arte e vida". A súa experimentación estética, entre o expresionismo abstracto e a tendencia dadaística, introducía, nos anos cincuenta, obxectos de uso cotián aos soportes das súas pinturas. Estes obxectos, que en particular non pretendían ter valor propio, resultaban provocativos no senso en que ensalzaban aquilo que era producto do desfeito da civilización.

Moi longa foi a influencia dos "combine painting" na expresión poético-abstracta posterior, derivando a propostas singulares como os "asemblagges" tridimensionais, o novo realismo, e máis tarde nun plano de psicoloxización do neodadá, na variante romántica do Land-art.

O "collage" evoluciona mesmamente dentro dese campo que



María Xosé Ruiz



aínda pode chamarse pintura, e así desde os "papiers collés" picassianos dos comenzos dos anos dez, que liberaban da ríxida categoría de "pintura plana" o proceso pictórico integrando materiais concretos na pintura sobre lenzo, pasou un longo tempo de transformación ata chegar ao concepto de fascinación pola linguaxe propia do obxecto.

Neste primeiro contexto tradicional do "collage" desenvólvese o territorio pictórico de NATALIA P. GARCIA. Esta artista, non de todo allea á lección xeracional do pop máis temperado, basea a súa estratexia poética no poder seductor da nostalxia; unha nostalxia establecida irremediabelmente pola elección dunhas imaxes extemporáneas. -elaborados collages da vida pasada-, e dese sendeiro de candorosa eficacia sensual ao que pertencen.

Cadros cheos de lirismo que reconstrúen un mundo perfectamente premeditado a través dese material propio de ferralleiros, artesáns, casas de derrube, coleccionistas de postais e imaxes de revistas antigas que rememoran de súpeto as visións en technicolor de "Siete novias para siete hermanos".

A escritura forma parte tamén do procedemento pictórico, e atravase as imaxes axeitadas, coma se dunha clasificación entomolóxica se tratase, para acceder a unha paisaxe mística e íntima.

Para Natalia, a pintura é esencialmente un vehículo de inquietude espiritual e expresión de fe, un percorrido xeográfico que se desenvolve a través do refinamento, endulcorando imaxes cun tratamento amoroso da técnica, fascinada pola cociña laboriosa e preciosista da que se obteñen resultados brillantes, ás veces, e outras azucrados.

Existe no feito plástico de Natalia o risco da sensibilidade, o excesivo bo gusto, pero atópase tamén a construcción dun espacio intensamente pictórico e cheo de estimulantes signos persoais orientados a consolidalo. ▲



A AVENTURA INTERNA
DE MENCHU OUTON.

Sorprende atopar na obra de Menchu Outón un universo persoal tan elaborado e concolidado diante dunha breve experiencia artística. Aínda as súas "Ausencias" de 1992 chaman ao triunfo sobre o autoexame que supón a intensa introspección que de maneira sintomática aparece nas súas series posteriores.

Sorprende a seguridade con que aposta por dar prioridade á emerxercia do seu cosmos, agrio, material, o máis parecido a unha expresión á vez sinxela e esquizoide.

Xorden, da contemplación dos seus cadros, resonancias históricas mesturadas sen axustar claramente á súa procedencia. Recorda o "art brut" da segunda postguerra, o surrealismo alemán centrado na relación persoa-natureza (caos primitivo e bioloxía). Fainos pensar na xeración xenético-primitivista evidenciada tanto na actitude do irreacionalismo automático-surrealista; ou na áura de Dau al Set do primeiro Tápies e Joan Ponç co que comparte as primeiras visións dun mundo subxectivo a través da conciencia grotesca e trivial do CORPO, da propia existencia metabólica.

Os seus cadros teñen a capacidade de inquedar seguindo detalles da anatomía humana, contornos e perfís esbozados, descriptivos; rostros irreconocíbeis (aínda coa pre-



"...eu non escoito nada. Sí, escoita..."



"O corpo máis eu Inqueda Sensación ó meu lado"

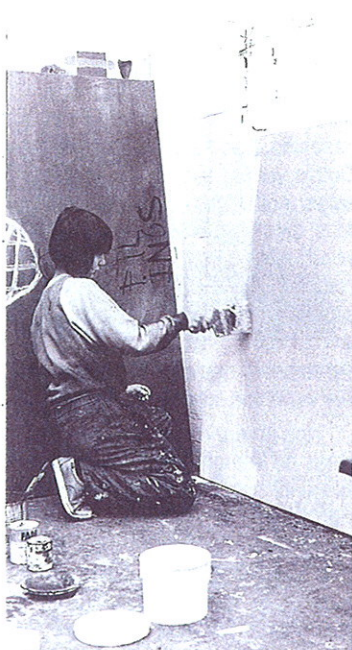
sencia cómplice de inxenuos autorretratos) nos que ocorren episodios da vida, nos que se integran ilusións persoais en visións escatolóxicas, e paseniño, revélase o subconsciente. Outras veces paseamos por paisaxes fantásticas con figuras simbólicas, animais fabulosos, exuberantes vexetacións, pero de novo xorden os corpos insitentes, reiterativos, que se suceden nunha especie de acto de antropofaxia, evidenciado inconscientemente nas visións subliminais dos aspectos puramente formais.

Nos presupostos estéticos da obras de Menchu Outón hai unha aparente necesidade de transmitir intranquilidade. Un feito apoiado por solucións técnicas que comezan pola elección dun soporte cutre, as esteras, os sacos de teas que se presentan crus, incompletos e virxes; polo rexeito asumido da cor, que potencia os fondos e ergue as figuras desafiantes no seu protagonismo, por unha plástica anti-estético-poética que cultiva a fealdade e o desagrado.

Hai unha actitude sado-masoquista de tratar a pintura, unha práctica asexuada que vén do interior e que trascende co desacougo. ▲



"Volto a rúa e miro o verdor..."

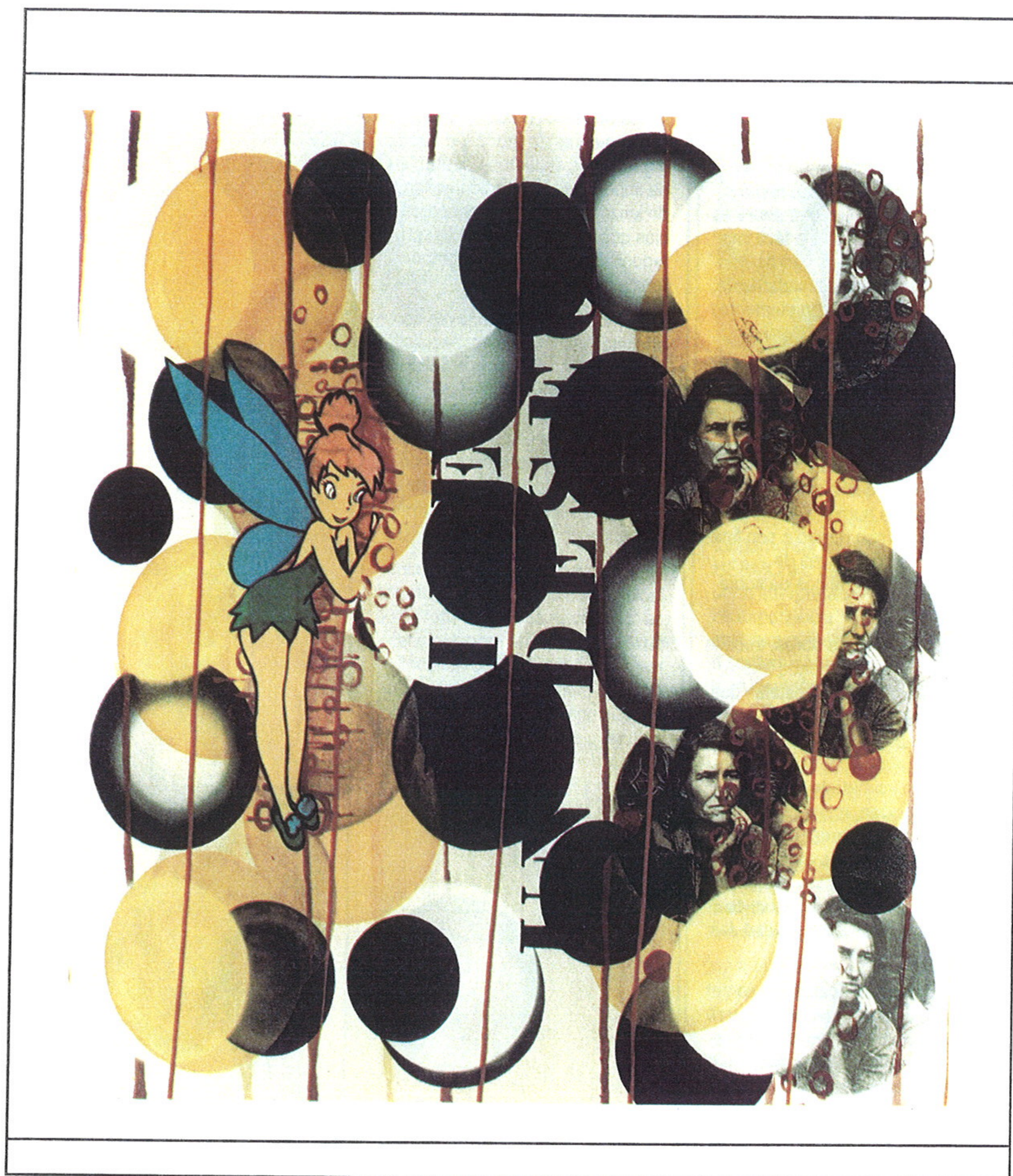


Pilar Álvarez Pablos:
VOLTAR O SORRISO.

Non contemplamos en ningún intre unha obra distanciada nin intelectual. Os cadros de PILAR ALVAREZ PABLOS apostan polo entusiasmo e a calidade técnica.

Isto supón, nembargantes, unha aproximación "obxectiva" á súa pintura. Vale a pena citar no seu contexto, a primeira referencia a unha consideración formal que sobre a primeira exposición enoyorkina de Warhol, en novembro de 1962, fai ao respecto Donald Judd: "Parece que a pregunta metafísica é esta, a fin de contas: "¿Por que pinta Warhol botes de sopa Campbell"?. A única resposta





disponible é: "¿Por que non"? O contido da obra pictórica é motivo tanto de censura coma de esaxerado eloxio. Na realidade, non é moi importante reflexionar sobre as razóns, posto que resulta fácil imaxinarse sen contido os cadros de Warhol: figurárnolos, sinxelamente, coma cadros *overall* con elementos repetidos.

Facendo uso do tempo no que vive e das posibilidades para facer e acceder a calquera medio de expresión, Pilar Alvarez Pablos preséntanos os xogos excéntricos e os caprichos das súas invencións, donde o humor e a imaxinación camiñan sen rumbo e sen finalidade aparente o través de repertorios iconográficos de sobra familiares.

Nas súas últimas obras, traballa sobre un variopinto mundo lúdico, que provén do culto ás estelas dos cómics, os debuxos animados, e os libros para a infancia; Micki Mouse, o pato Donald, Alicia... temas que banalizan a intimidade, descartando a emoción, e que polo mesmo, poden abordar co mesmo tratamento productos auténtica e tipicamente americanos, reclamos dos medios de comunicación, co arrecendo nostálxico e virxinal das nosas "mariquitas".

As series son ricas en variacións. aínda tratándose do esquema no que se inspira a repetición dun motivo (xeralmente formas xeométricas circulares, sombras, contornos...), pero homoxénea na elección das cores, que son non-cores, (o branco, o negro, o gris, cicais algún tono neutro) ou na importancia concedida ao fondo do lenzo a través das transparencias que deliberadamente fan protagonista ao bastidor en competencia co motivo elexido.

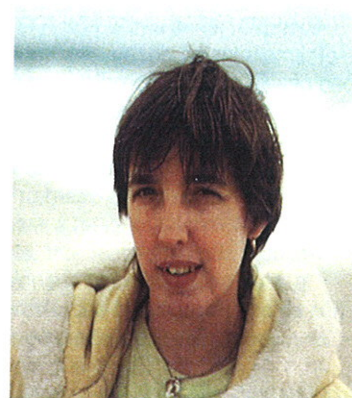
Funcionan os personaxes como amuletos con poderes especiais, perfectamente definidos e á vez diluídos nun ambiente no que ben pola degradación propia do proceso de transferencia ou de calco, xorden nun marcado carácter de espacialidade, pola veladura de cor no que se estampa ou pola omnipresencia do fondo.

E precisamente é esta manipulación do entorno no que se atopas as "calco-manías", o que provoca o fluxo entrañábel de modulacións evocada, o que infunde racionalidade ao mundo pueril do asombro, e o que nos permite, a través da pintura, o sorriso. ▲





"Debe ser un capricho". Acrílico sobre lienzo 251 x 132.



SOBRE A PINTURA DE CARMEN HERMO.

Parece evidente que o factor fundamental na obra de CARMEN HERMO é o puramente pictórico, unha interpretación adscrita á orde de experiencia estrictamente persoal a que chega aínda a favorecer a contaminación externa que por pura ósmose acontece.

Recordo mesmamente as verbas de Vicente Aguilera Cerni nos Papeles de Son Armadans, en 1960, defendendo a un Tápies estigmatizado pola elegancia. Unha elegancia, que era escenografía ideolóxica e pedestal "pour épater le bourgeois" e ante a que o informalista catalán respondía coa invención e a intelixencia.

A máis de tres décadas, os tempos artísticos viraron as prioridades, e hoxe é precisamente o "enriquecemento" do obxecto artístico, o seu refinamento, o que sustitúe o "pulo" creador e o que dosifica o sentimento.

Coma se chegase xa hai tempo a madurez estética, Carmen Hermo vai evolucionando sen grandes cambios, nunha experiencia que complica sempre o proceso -cal sexa- e o sentido da obra. Unha obra elegante, voluptuosa e feminina, coa mesma delicadeza abraiante das estampas xaponesas. Dende as "Plantas mariposa" até os últimos cadros non pasou senón un tempo de sedimentación da súa postura vital, reconsideracións sobre mesmos plantexamentos técnicos, recreacións en certos episodios e resultados, como a convicción na Pintura a través de incursións historicistas que poñen de manifesto as pantasmas da historia da arte.

A dixestión da pintura como disciplina faise dunha maneira global, no contido e na forma, na cantidade e na globalidade, nunhas teas cada vez máis grandes, lenzos que puideran ser monumentais, como sábanas, telóns, sudarios desgastados ou translúcidos donde a artista "escribe" debuxos esquemáticos, incompletos, tentativos, debuxos e elementos referenciais que ás veces son reservas, coa forza do fondo, pero que quedan diluídos pola súa presencia, pola "parte de atrás da pintura", consagrada á transparencia.

Como consecuencia, ten lugar un sistema cerebral que desenvolve unha práctica sutil de soterrar o obxecto reproducido nun fondo permanentemente emborronado, evanescente, monocromo, e que atopa o pracer na manipulación da atmósfera. ▲



"¿Se enamoró?". Técnica mixta sobre lienzo 192 x 302.

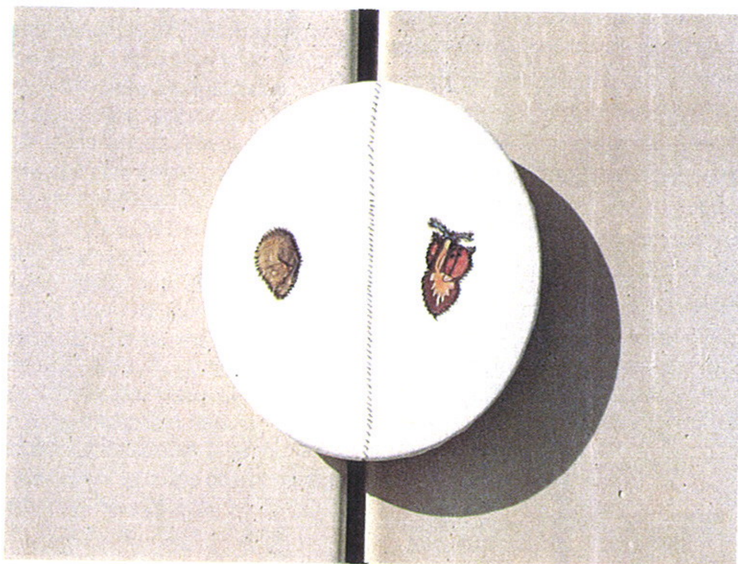


MARIA RUIDO:
ALEGORIAS DE ORFEO.

Un cadro de Matisse provoca confusión, altera os sentidos, sobre todo produce sensacións.

Unha peza de Duchamp introduce na conciencia do espectador a necesidade de interpretar. Beuys chegaría máis aló coa teoría do espacio ampliado da arte.

A menxase ficou captada inmediatamente para boa parte da producción artística do terceiro milenio, ou polo menos, para os seus comezos. Nesta coxuntura, a MARIA RUIDO non lle fai falta, para ser artista, nin estudiar Belas Artes, nin Historia da Arte, nin sequera ser artista. Só lle fai falta, respostar brillantemente, que o fai, ante o feito plástico desenvolvido en forma de REFLEXION, ter unha formación "literaria" deliberada, que a ten, para desenvolver a difundir a fonte inagotábel e incuestionábel de estudio e investigación para especialistas, teóricos e artistas: a filosofía.



A súa última serie, *Orpheus song*, provén do "plantexamento dunha reflexión". María Ruído percorre as imaxes do mundo mitolóxico occidental, buscando o compromiso social do artista. Orfeo, Prometeo e Proteo, son o alimento para a nosa imaxinación, e para ela, tres realidades que a obsesionan: a persoa feita artista, a artista que busca os límites da súa linguaxe, e a angustia provocada pola súa obra.

O sistema de traballo desta e doutras series anteriores, e impecablemente metódico: a idea camiña a través de cadernos que se converten nun recurso da memoria, pensamentos de momentos vividos no coñecemento inmediato e interiorizado dos temas, debuxos e textos automáticos, que serven para atrapar as cousas.

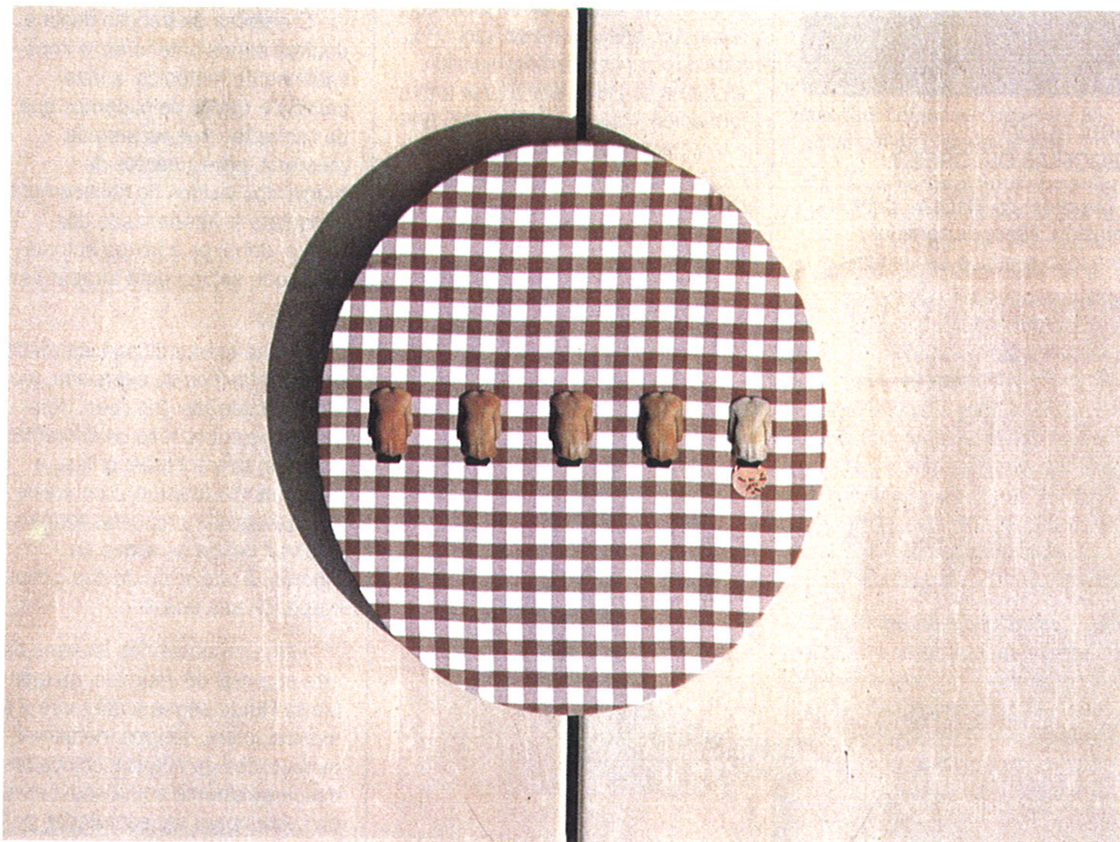
Cunha extraordinaria liberdade mestura medios de expresión, técnicas e materias (no caso, fotomontaxes sobre teas de diferentes texturas) coa actitude crítica, a descontextualización, o contraste, a sorpresa das propostas formais, que van desde os textos en alemán, a utiización do seu propio corpo, da súa imaxe.

Unha proposta non lonxana da arte corporal de Journiac, na que María Ruído segue a utilizarse a sí mesma, o seu sangue menstrual, os recordos da infancia colocados descaradamente coma souvernirs, en caixas para ser escrutados por

persoas alleas, formando parte dun ritual exhibicionista no que participamos con só acceder a miralos.

Unha vez delimitados os termos, ten lugar a suma final; o resultado. Coma productos ineludibles da idea inicial, os seus traballos semellan ter forma de cadros; na realidade, obxectos dos que o epicentro é a imaxe, chea de símbolos, de enerxía cargada coa propia historia da súa memoria, que pode corporeizarse ou non.

Pero aínda que a menxase se recibe respondendo ao código establecido, chegan a producirse interferencias, e descífrase de xeito diferente. Non debe ser, polo tanto, incorrecto, desdeñar as explicacións de María Ruído sobre a súa obra, e buscar vías de interpretacións máis abertas. A fin de contas, a arte do noso tempo aliméntase da alegoría, e a nós, as espectadoras, estanos permitido frecuentar o territorio da hermenéutica. Así, podo ver en "Orpheus song" os novos membros dunhaa familisa, unha obra de teatro ou unha historia de amor. ▲





O MISTERIO DOS LIBROS
DE MARIA ALVAREZ

A traxectoria artística de MARIA ALVAREZ descansa dende os últimos anos na realización de obra gráfica no senso de obra "destinada a reproducirse". Mais, a conciencia das posibilidades do gravado van máis aló nos monotipos nos que acentúa a relación entre pintura e gravado. A introducción de elementos alleos o estrictamente técnico no proceso de estampación, fainos sospeitar da súa intención coma pezas irrepetíbeis e únicas, tratadas cun empeño distinto en cada un, nunha configuración coma obras exentas, coma cadros vivos de montaxes entre planchas e cores, materiais, próximos e ideas. Os gravados saen así como estructuras complexas, entre as matizadas texturas dos papeis, as veladuras, e os xestos, e converten as tintas de cor en algo estrictamente pictórico.

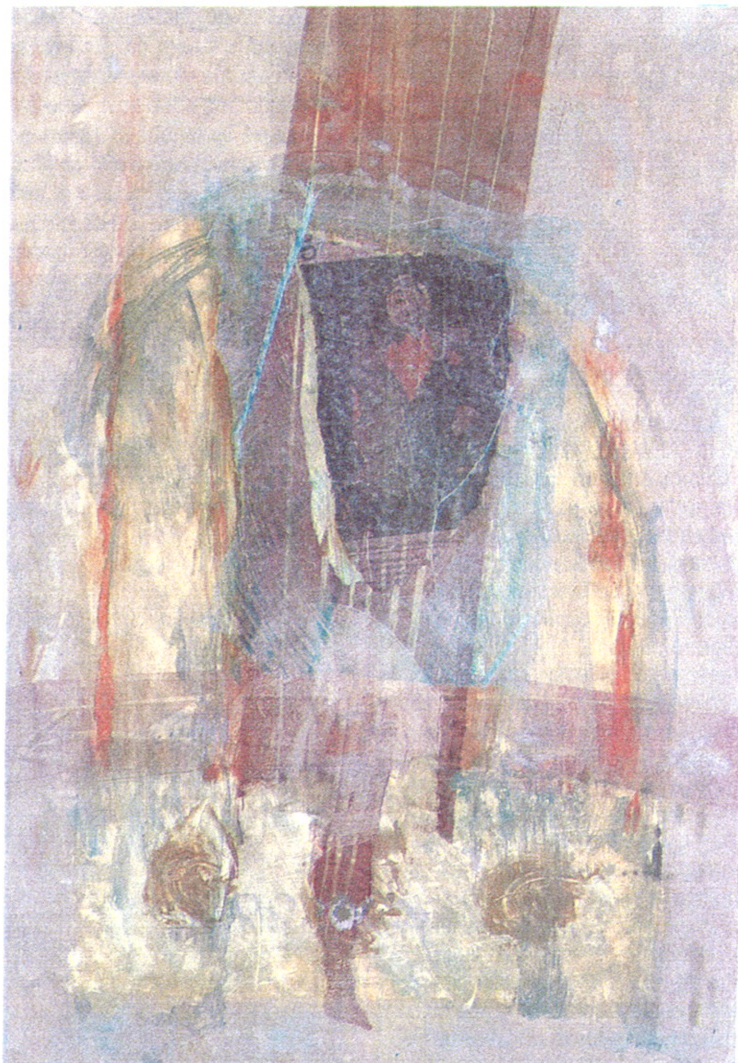


Pero donde María Álvarez acada a súa traxectoria máis creadora é nos seus libros de artista.

Do achegamento a esta obra advirto a miña predisposición a adoptar o concepto contemporáneo de libro de artistas coma froito dunha laboura subxectiva dentro da creación plástica, e aventurarme a lle outorgar, no merecido, o recoñocemento coma obra de arte.

A idea duchampiana do libro-obxecto é sen dúbida nai do concepto actual sobre o libro de artista, e tamén sobre o libro de María Álvarez. Nembargantes, non ten a mesma filisofía, nin comparten a mesma intención, xa que as caixas de Duchamp funcionan como xuntanzas de anotacións que explican e interpretan as obras que o autor non quixo rematar. Alimentadas a xeito de facsímil, son en definitiva,"albumes que rescatan coa palabra, o sentido retiniano das propostas, que non me gustaba nada".

As pezas de María Álvarez identifícanse menos cos supostos do surrealismo que coas posibilidades da linguaxe que éste deixou abertas, en concreto, as que cinguen as relacións entre imaxes e obxectos. Nos seus libros-caixa, por exemplo, o traballo en toda a superficie afirma a súa posición como obxecto, obriga a unha visión que a circunvale, que a comprenda a través do tacto. Ningunha lectura visual é posibel, alomenos significativa, que non sexa no decurso da manipulación: o feito de abrir a



"Jazz". Monoprint 20 x 25. 1992

caixa que sempre está pechada, o de pasar as follas abraiados pola beleza dunhas mans que falan, ou de querer coller o inaccesible dentro dunha rede tupida.

O tratamento interno dos seus libros atópase especialmente coidado, e é precisamente retiniano, pictórico, tanto se é papel, coma se o espacio está compartimentado entre o fondo e os fragmentos fotográficos que compoñen unha escea xeral.

Estas esceas constitúen un legado permanente donde se plasman as pegadas da súa propia vida. Atravesando linguaxes ocultas e non frecuentadas, dános, coas fotografías, a posibilidade de entender unha lingua común, e poder participar do rostro de Joanna ou dunha ruptura amorosa.

Todos os seus libros posúen unha vertebración arrebatadora que explota o sentido misterioso dos segredos ben gardados e á vez vociferados, e pode ser esta visión interior, a que na nosa conciencia nomeamos coma acto creativo. ▲



Presento ás artistas antes de incluír a entrevista na que cada unha delas falará por si. Eludirei moitos datos, Exposicións e Premios para non alongar este monográfico.

CARMEN HERMO:
23 de Setembro de 1967 en A Coruña. Licenciada en Belas Artes pola Universidade de Salamanca. Profesora do Gravado. Profesora na Escola Superior de Restauración de Pontevedra desde o ano 1991.

MARÍA RUÍDO:
28 de Maio de 1967 en Pidre (Ourense). Licenciada en Arte Moderna e Contemporánea. Fai doutorado na U.N.E.D. en Madrid. Estudios en Ar. Co. de Lisboa.

MENCHU OUTÓN:
1969 en Pontevedra. Licenciada en Belas Artes pola Universidade de Salamanca. Diversos cursos. Bolseira do proxecto Erasmus para estudiar en Bergen, Noruega. Outras Bolsas e Premios.

NATALIA P. GARCÍA:
17 de abril de 1968 en Vigo. Licenciada en Belas Artes pola Complutense de Madrid. Cursos en Madrid e Roma.

PILAR ÁLVAREZ PABLOS:
Cangas, (Pontevedra) 1967. Licenciada en Belas Artes na Universidade de Barcelona. Primeiro premio nacional de licenciatura. Bolsa Erasmus, Winchester S. Inglaterra. Bolsa Rodríguez Acosta, Granada.

MARÍA ÁLVAREZ:
1 de maio de 1967 en A Coruña. Licenciada en Belas Artes pola Complutense de Madrid. En Litografía pola Universidade Menéndez Pelayo na Coruña. Master en Pintura e Debuxo na Academy of Art College de San Francisco. Diversas Becas e Premios.

¿Como valoras a información e os coñecementos técnicos na túa obra? ¿que uso fas deles?

Carmen Hermo. —Desde os comezos da miña formación deixáronme moi claro que toda manifestación artística é un exercicio intelectual e, coma tal, ten que pasar por un, máis ou menos espeso, filtro cultural. Este filtro foi elaborado ao longo dos anos cos pousos da información recollida, coas vivencias, coa nosa terra e co espacio de tempo que nos tocou vivir. A información é poder. Penso que a miña xeración, acostumada de toda a vida á tecnoloxía (Teléfono, fax, TV, informática, etc.) témola asimilada e utilizámola dun xeito natural para unha contínua información. Pero, ademais, tamén son consciente do meu non tan lonxano pasado artesán polo que a miña forma de comunicación segue a ser a pintura, con todas as tradicionais "cocinillas" de mesturas e brebaxes ancestrais, convivindo así nun mesmo plano tradición e actualidade.

María Ruído. —A información é fundamental e forma parte da miña obra. Pola formación, o meu é un traballo moi teórico no que está presente desde a historia da arte ata as últimas teorías. Por outra parte está o mundo da literatura e a reflexión artística, máis destacado en min que as influencias visuais. Logo, claro, está a información diaria. Eu son parte do mundo do meu tempo e interésame todo.

Menchu Outón. —A información fálame dese TODO que vive canda min. Logo cómpre reciclalo, pasalo polas peneiras propias e, dunha maneira ou doutra formará parte da obra finalizada.

Natalia Pérez García. —Creo que foron importantes, aínda que, pouco a pouco, vou prescindindo de certas cousas que consideraba válidas e voume quedando coas que me sinto máis cómoda e se adaptan mellor ao que busco.

Pilar A. Pablos. —Dentro do panorama plástico contemporáneo, unha das características é a acumulación de estilos, códigos, técnicas, plantexamentos... Non hai vías diferenciadas, senón diversas propostas simultáneas. Se a isto lle engadimos que moitas destas propostas se utilizan de referentes as unhas das outras, o control da información convértese nun factor clave. No meu caso é o material —

xa proveña da área fotográfica, do cómic, da pintura ou da publicidade— o que reagrupo.

As veces o meu traballo é como unha canalización do bombardeo visual ao que me sinto sometida.

Canto aos coñecementos técnicos, non os sobrevaloro, son simples ferramentas que permiten a resolución material de cada obra.

María Álvarez. —Creo que os coñecementos en relación co traballo terán unha repercusión positiva no mesmo. Isto non significa que se vaian "demostrar" explícitamente no resultado final, pero tal vez axilizaron o proceso creativo permitindo a selección. Cando falo de coñecementos, refírome por igual aos coñecementos técnicos como aos teóricos e conceptuais que forman parte da xestación e elaboración da obra artística. Por suposto, a información e os coñecementos non chegan para un traballo interesante, do mesmo modo que o dominio do alfabeto e as normas gramaticais non garantizan un texto literario xenial pero, sen dúbida, facilitan as cousas.

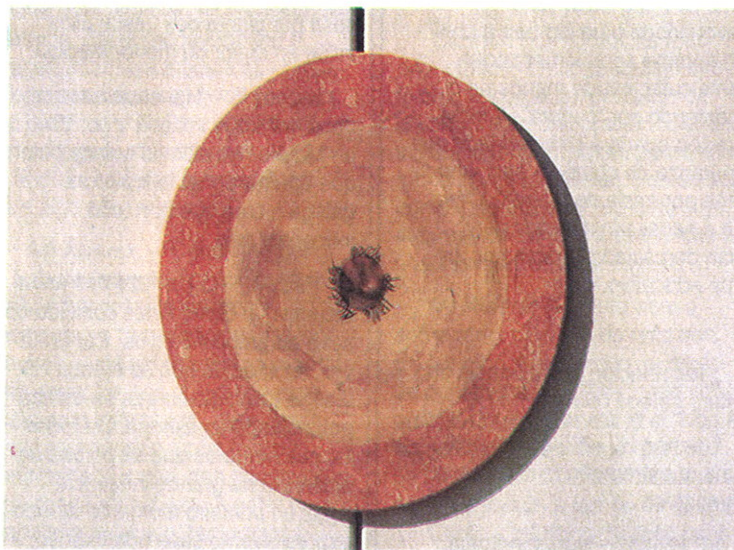
Sempre sentín interese polas técnicas relacionadas coa imaxe: fotografía, debuxo, pintura, gravado, arte informática, vídeo, novas tecnoloxías,... e cada unha aportou aspectos eriquecedores para as outras. Canto aos coñecementos teóricos, no meu camiñar cara adiante, valoro o que outros levan feito que me axuda a situarme como persoa e artista e, ademais, afórrame perder o tempo abrindo camiños que xa foron asfaltados no pasado.

¿Es consciente de pertencer á primeira xeración que estudia, masivamente no pais?

Carmen H. Non. —Son consciente de que recibín unha educación especializada e seguín un elaborado programa destinado á miña formación artística e que, aínda que sexa miña a primeira xeración que estudia masivamente, o legado cultural do que partimos é amplísimo, tanto que algúns consideran que xa non teñen máis que dicir. Isto é un pouco esaxerado pero o tanto por cento de xenialidades é máis baixo que en épocas anteriores, precisamente por iso, porque estudiamos masivamente para xenios e hai moi poucas vacantes de xenios no mundo.

Mª Ruído. —Si, especialmente no caso das mulleres. Proveño dun medio rural, de forma que no caso da miña familia hai un tremendo salto xeracional que fai isto máis evidente. Dun país de xente con apenas estudios primarios que se ve forzada a emigrar, á unha xeración que vai a Universidade. As consecuencias son moi importantes, tanto positiva como negativamente.

Menchu O. —O analfabetismo está dando as últimas sacudidas e áinda encontramos moitas persoas que non tiveron a oportunidade de estudiar. Agora queda por ver os cambios que a nosa xeración pode alcanzar. Teño certa fe, pero aínda quedan moitas problemáticas por asumir.



María Ruído

Natalia P. —Si, sono. Paréceme marabilloso que a xente estea cada día máis preparada e teña ansias de saber e coñecer.

Pilar A. —O paso á Universidade é un fenómeno especialmente chamativo nas últimas xeracións de artistas. Por primeira vez, neste ámbito, as/os autodidactas son minoría. E, a pesar do problemático e confuso que resulta o ensino das "Belas Artes", é indubidable que nos permite acceder a unha maior información e facilitar as relacións.

Mª Álvarez. —Si , sono. Sei que de nacer hai uns poucos anos, sendo muller e de clase baixa, non tería oportunidade de estudiar e de ser independente. En todo caso, cada xeración ten os seus privilexios e tamén as súas cargas. Moita xente da miña idade foi á Universidade pero iso non a converte nunha xeración especialmente culta, cando menos no que eu entendo por "cultura". A miña xeración acode á Universidade coa esperanza de competir socialmente e non por ansia de "saber". Creo que é necesario estudiar pero fallan demasiadas cousas no sistema educativo.

¿Tes relación ou influencia da pintura galega ou non?

Carmen H. —Si, e da valenciana, a extremeña, a chinesa, a piamontesa...

Mª Ruído. —Non, ningunha. Este país ten unha forte tradición escultórica, e nalgún tempo arquitectónica, pero a pintura non é abundante e presenta unha calidade moi desigual.

Tratouse, durante a primeira parte do s. XX, de aclimatar referencias foráneas poñendo sobre elas un costumismo que non variaba temas nin iconografías (é o caso dos Renovadores). Penso que os primeiros pintores que viven dun xeito "fresco" o contacto coa arte contemporánea son os dos anos 60-70 que traen a Galicia a abstracción. Isto é importante. Logo está Atlántica, claro. Cando tiña 18 ou 20 anos facía un expresionismo inspirado en Atlántica, pero o considero unha aprendizaxe. A miña obra persoal nace doutras fontes.

Menchu O. —Penso que non, aínda que creo que todo o que pasa por diante dos nosos ollos inflúe en maior ou menor medida.

Natalia P. —Hai escasamente dous anos que voltei a Vigo. Vivín en Madrid nos últimos quince polo que apenas coñecía a pintura galega e creo que non teño influencia dela.

Pilar, A. —O comezo dos meus estudios de Belas Artes coincide co auxe do grupo Atlántica. Por unha vez, as liñas do que se creaba en Galicia coincidía co que se estaba potenciando en Europa. De todas formas non creo que se poida considerar unha grande influencia. Agás un primeiro momento de neoexpresionismo case homoxéneo, a "movida galega" non chegou a afectarme por unha cuestión de tempo. Foi algo fugaz que a miña xeración ve como a sombra baixo a que crecimos (ao mesmo nivel que Pippi Calzaslargas ou Barrio Sésamo). Tampouco creo que sexa posible considerar a pintura galega como un bloque (como non creo que se poida falar dunha pintura feminina), así que me resulta difícil buscar esa influencia.

Mª Álvarez. —Nacín e medrei na Coruña pero aos dezaoito anos trasladeime a Madrid donde pasei seis anos estudiando e fixen as primeiras exposicións. Nestes anos mantiven un contacto esporádico co ambiente artístico galego. Maís tarde marchei a San Francisco (EE.UU.) onde permanecín tres anos. Regresei hai un ano e trato de poñerme ao día. Nada máis chegar participei na Bienal de Artistas Galegas de Vigo e sorprendeume agradablemente o traballo dalgunhas artistas galegas que non coñecía. Vexo todas as exposicións que podo e sorpréndeme que, a pesar de que hai xente nova con ideas innovadoras e un traballo digno, as galerías tenden á regresión e, probablemente presionadas pola crise económica, volven apoiar unha arte conservadora e vendible por riba de correntes estéticas máis interesantes e arriscadas.

Tes a idea da obra antes de realizala? ¿Cal é o proceso?

Carmen H. —A persoa artista ten sona de observadora e así, todo

o que ve, todo o que percibe, vaise mesturando co pouso socio-cultural. As asociacions de ideas prodúcense constantemente e nun determinado e asombroso momento abren un novo camiño que intercomunica as unhas coas outras. Pode que sexa así o primeiro impulso para coller o pincel, pero a obra, mellor dito, as obras (acostumo a empezar varios cadros ao mesmo tempo) vanse rematando as unhas sobre as outras, contaminándose de novas asociacións soprendentes que xorden no tempo da execución do cadro. Este tempo é curto para que non se barroquicen demasiado, pero non tanto como o pensamento.

Mª Ruído. —Sempre parto dun problema teórico, un libro ou (raras veces) dunha sensación persoal. O proceso creativo organízase en series independentes. Dunhas a outras cambia o formato, as formas, a técnica..., aínda que hai unha coherencia e unha linguaxe común.

Paso, normalmente, moito tempo lendo, escribindo e facendo debuxos de estructuras e listas de materiais que quero utilizar. Despois ven o momento máis difícil: reflectir os meus plantexamentos de forma plástica. Podo pasar moito tempo facendo deseños que logo elixo ou rexeito. O resultado final son series de lenzos, debuxos, fotomontaxes, obxectos, instalacións..., sempre con títulos precisos. Non creo hoxe en día nos xéneros, así que utilizo todo o que me parece oportuno.

Todo isto sempre feito con prazos predeterminados e fixos. Se non o dou resolto nese prazo, déixoo para outro momento e paso a outra cousa, tanto polo meu carácter como por razóns persoais xa que son bastante nómada e o tempo é fundamental na miña vida.

Menchu, O. —Teño sempre a idea. Traballo cunha problemática elexida desde o principio a que logo lle segue a investigación que desemboca na actividade e segue madurando a través da actividade creativa (pintura, fotografía...).

Natalia, P. —Aínda que hai reflexión, diría que sobre todo hai elaboración.

Pilar A. —As ideas previas son confusas. Pero existen. Máis que dunha idea, parto dun "banco de ideas" que acumulo en libretiñas de debuxo. Estas reconvértense e transfórmanse a medida que pinto. Pode considerarse un tópico, pero, no meu caso, pintar é establecer un diálogo ou cando menos un tira e afrouxa co lenzo e o papel. Ata que algo sae ou canso.

Mª Álvarez. —Cando me poño a traballar no estudio, non teño unha idea definida na mente. Acostumo a traballar en varias cousas á vez sobre unha idea xeral con aspectos nos que estou especialmente interesada. Pode ser un material concreto, unha técnica determinada, unha idea ou imaxe que ronda na cabeza. A partir de aí traballo e investigo; tanteo posibilidades e cando unha me parece interesante, concéntrome nela. Daquela, traballo moi rápido, case dun modo instintivo. Pero podo tardar moito tempo (días, semanas...) en chegar a ese punto. Se disfruto moito é que estou no bo camiño. Despois chega a reflexión, a autocrítica racional, que se ocupa de eliminar moito material superfluo. Pretendo non me facer concesións: unicamente cando estou segura do meu traballo son quen de mostralo ao público e de defendelo das posibles críticas. Con cada obra estou expoñendo algo e non me gusta perder o tempo dicindo parvadas.

¿A túa obra é producto da reflexión, da elaboración? ¿Hai algo de "intuición feminina" ou de "Inspiración"?

Carmen H. —Como xa teño dito, pintar é unha operación intelectual e, como tal, producto da reflexión e da elaboración. Canto á inspiración ou intuición, penso que forma parte da reflexión, entendida como interiorización de datos, de elaboración de ideas, sometidas ao noso persoal silencio interior.

Mª Ruído. —A miña obra é, sobre todo, poducto da reflexión. Eu concibo a arte como un modo de coñecemento. Cuestionar un problema e pensar sobre el. Non é unha resposta senón un proceso de busca. Por suposto, hai unha parte de paixón e tamén de azar.

Canto á intuición, trátase máis ben de sensibilidade. Hai algún

tempo que teño interese polo que se ten chamado "intuición feminina", o mundo das mulleres, os seus traballos, en abstracto.

A inspiración... Claro que hai momentos de lucidez, pero o traballo é o fundamental para a evolución. 90% de transpiración e 10% de inspiración, dicia non sei quen...

Menchu O. —Non podo considerar ningún traballo que non pase por un proceso de reflexión, de estudio.

Canto á "intuición feminina" non sei cal e o significado, pero do que me imaxino, non lle atopo relación co meu traballo. De interpretala como inspiración, tomaríaa co "gañas de facer", ou sexa, o motor que nos move cando algo nos interesa de verdade, a forza que nos pon a pensar e investigar.

Natalia P. —Hai reflexión pero, sobre todo, elaboración. Tamén intuición feminina.

Pilar A. —Tampouco podo xeralizar nestes aspectos. Hai cadros nos que teño todo o dominio. Exerzo neles un total control e docilmente se realizan. Hai outros nos que cada día é unha sorpresa e o cadro incial defórmase para dar paso a algo totalmente inesperado.

Pero iso si, nin creo nas musas nin na "intuición feminina".

María A. —Hai moito de intuición pero non teño claro que sexa feminina. Creo que a cultura e a educación que recibimos fai que potenciemos o carácter sexual dos nosos xenitais e anulemos o outro. Non me gustan ese tipo de diferenciacións. Ao falar de arte, son unha persoa artista.

¿Que pretendes coa obra? ¿Hai ideoloxía, concepción política, denuncia ou algún interese de transformación social?

Carmen H. —É imposible ser totalmente aséptica ao contar algo, sempre hai decantamentos. A pintura é unha linguaxe e, coma tal, comunica porque lle toca vivir un momento histórico determinado. O meu anaco de historia resultou ser movidiño. Hai acontecementos que farían estremecer aos máis insensibles, se ben é certo que os medios de comunicación contribúen a ese pánico colectivo e ao revolto de tripas á hora de xantar. Pero a situación actual (ecoloxía, fame, intolerancia...) non esta como para obviala.

Mª Ruído. —¡Por suposto que hai ideoloxía e política! A arte é unha forma de política, sen ter que ser un panfleto. Algúns artistas dedícanse de forma máis ou menos evidente a ese obxectivo. Casos como os de J. Beuys ou Oteiza son ben significativos.

A arte está feita por persoas que viven nun tempo e nunhas circunstancias, que teñen unha opinión, uns intereses, unha óptica respecto aos problemas do seu tempo.

A transformación social a través da arte, claro está, é unha utopía. Sen embargo, eu sigo pensando que é importante mantela (e adxuntar outros medios). Non dun modo panfletario e tampouco como unha "obriga" constante. Pero é difícil facer unha arte persoal e interesante sen deixar implícito o pensamento.

Menchu O. —Quero comprometerme co discurso que iniciei hai anos. hai unha serie de denuncias que continúan no meu traballo. Cambian máis os recursos estéticos que o tema. O proceso lóxico de elaboración da miña linguaxe busca a mellor expresión e comprensión.

Natalia P. —Que guste é o principal así como comunicar a miña ideoloxía persoal.

Pilar A. —As pretensións son moi poucas á hora de poñerme a pintar; facer un cadro. Pero é imposible separar o que me interesa na rúa ou na casa do que me interesa no taller. Trátase dun posicionamento natural, non forzado. Son unha muller que pinta e, polo tanto, teño unha cultura, uns intereses e unha situación ante o mundo específica.

Pero non é posible esquecer que só pretendo facer un bo cadro e o tema e a ideoloxía son un pequeno punto de apoio á hora de realizalo, ao mesmo nivel que os problemas de composición, de color ou a elección do tipo de material. A transformación social déixoa para sectores que teñen maior influencia sobre a sociedade.

María A. —¡Espero que si! Permanezo atenta para non producir unha arte "decorativa" facilmente consumible. Ultimamente traballo moito con materiais de tirar ou fabricados por min mesma. Hai moitos anos que non compro un bastidor en blanco ou un marco. Traballo sobre portas, libros vellos, caixas, sabas...., utilizo obxectos que atopo, imaxes de revistas, etc. Rexeito a sociedade de consumo donde todo o vello se tira e esta tendencia exténdese ás ideas e ás relacións humanas. Gústanme os obxectos usados que levan consigo unha carga histórica. Por exemplo: Acabo de inaugurar unha exposición na que a peza central é unha porta sobre a que traballei con fotografía, pintura, texto. A obra sería válida esteticamente sobre un soporte tradicional de lenzo, pero a porta –presente, recoñecible, pesada– engade información e enriquece o resultado. Dáme pautas á hora de enfrontarme ao soporte: ten a súa propia arquitectura tridimensional, unha pechadura real que deu paso ou negou a entrada á xente real, nun espacio real, aínda que descoñecido por nós. A porta axudoume a crear ritmos visuais e conceptuais. Houbo un diálogo entre a porta e máis eu. A porta, abandonada nun contenedor urbano, foi mirada e admirada. A reacción da xente foi gratificante.

En toda a miña obra aparece a idea de que a beleza non está onde nos queren facer crer que está. Os meus materiais son bastos, imperfectos; as miñas cores "suxas". Mesmo así, creo que consigo resultados "belos". Espero facer reflexionar sobre a posibilidade de encontrar un novo camiño para a harmonía.

¿Qué lugar ocupa a sexualidade na túa obra?

Carmen H. —A sexualidade incorpórase na miña temática como un aspecto máis da relación social entre persoas e ás veces é máis social que persoal e outras ao revés. No primeiro caso citaría un cadro recente que se titula "¿Se enamoró?", no que, por medio dun Cupido barroco que lanza garfos e frechas, troco a paixón do namoramento en interese económico, en relacións interesadas. No segundo caso, a sexualidade é persoal e impregna toda a miña obra.

Mª Ruído. —Moi importante, central. Ao principio foi de forma violenta, pouco aceptada; agora de forma máis irónica e desinhibida, máis lúdica. Temas como o da virxinidade, o propio corpo, o sangue menstrual, a aceptación do feito de ser muller... repítense na obra, non sempre de modo explícito, senón como parte doutros temas. Está sempre presente.

Menchu, O. —Un lugar importante. É un dos temas principais na actualidade, un tempo de cambio de roles sociais. Son cambios lentos pero obteñen moita atención de mulleres e homes. Vemos que as mulleres saen de casa, o fogar desarticúlase. Aínda quedan moitas pezas deste puzle que temos que construír nós mesmas.

Natalia P. —Ocupa un lugar de modo inconsciente. Non o pretendo nin o busco, pero está.

Pilar A. —É un tema recurrente en moitas das miñas obras. Ocupa un lugar moi importante, sobre todo porque o material que manexo (especialmente o publicitario) está continuamente potenciándoa. Deixo constancia do que rodea.

María A. —Creo que a sexualidade está presente en todos os ámbitos humanos. Os publicistas sábeno e saturan os anuncios de mensaxes sexuais, máis ou menos veladas. Na miña obra está presente dun modo explícito.

Hai tempo pintei "desnudos"; agora non acostumo a facelo e, sen embargo, a miña obra é máis sexual. Estou convencida de que o sexo ten máis que ver con suxerencias, con pezas que se abren e gardan cousas dentro, con ritmos sutís e ambíguos, que coa descripción evidente de tópicos sexuais. Pódese dicir que na miña obra, a sexualidade ten un carácter intuitivo e intelectual.

¿Encontras algunha relación entre a obra e o teu ser muller? ¿Que repercusión ten o teu xénero na valoración externa, na crítica, nas oportunidades?

Carmen H. —Un aspecto clave da miña obra, que ata o momento

non comentei, é o interese polos elementos exclusivos da linguaxe pictórica, así como determinadas imaxes historicamente marcadas como obras de arte. Destacar toda esa maquillaxe da obra pictórica como pode ser o marco e reivindicala como arte. Ao reproducir obras de arte históricas ou fragmentos delas ou esas maneiras de facer, estoume apropiando un pouco da súa bagaxe histórica e cribándoa co meu filtro persoal. A historia da arte, na súa maioría, está escrita en xénero masculino. Eu non pretendo reescribir a historia pero penéiroa pola mente dunha pintora dos 90.

Non sei se o meu xénero ten repercusión na valoración externa da miña obra pero non fun víctima de ningún tipo de discriminación. Non me queixo das oportunidades.

Mª Ruido. —Eu son muller, logo a miña obra é de muller. Non podo saber como sería de ser home, seguramente diferente.

Hai algún tempo pensaba que a arte non tiña que ter sexo, que o importante era a calidade. Agora, despois de ler á mexicana Eli Bartra penso que a arte ten sexo, e está ben. Que é importante que se aprecie o xénero, se é que se aprecia.

A crítica e valoración externa xa é outra cousa. Hai quen te mira con condescendencia e hai quen magnifica a túa obra, ás veces por razóns mais persoais que artísticas. Personalmente non percibo máis dificultades ou peores críticas por ser muller.

Menchu O. —Comprobo que o xeito en que se relacionan comigo, con nós, poderíase tachar, desde moitos parámetros de sexista. Moitas das situacións son producto do meu sexo. aínda que cada vez menos.

A crítica, ás valoracións externas... todo vén determinado pola posición que aínda se quere que ocupemos pero que xa non é.

Natalia P. —O ser muller ten que ver ata coa máis mínima das miñas manifestacións. Oportunidades haínas, pero non é fácil.

Pilar A. —Si, creo que hai unha relación, especialmente á hora de elexir os temas. Cada obra é producto dunha cultura e dentro da miña están incluídos uns roles e unha particular apreciación do mundo no que me movo. Por iso resalto certos aspectos que son os que me interesan. Pero, en cambio, á hora de pintar xa non creo nesa "especificidade pictórica feminina". (¿dou un tipo de brochazo específico por ser muller?)

Sobre as valoracións externas, aínda é cedo para opinar; aínda non tiven críticas nin oportunidades.

María A. —Esta pregunta podería ter a mesma resposta cá da intuición feminina. O ser muller é un dato máis para a miña persoa, como nacer no s. XX, pertencer á civilización occidental... todos son factores importantes que determinan a miña vida e o meu traballo. Son máis sensible á problemática feminina porque me toca directamente. Aínda non vivimos nunha sociedade igualitaria e ás mulleres quédannos moito camiño por percorrer para sermos admitidas en igualdade de condicións. Non quero un tratamento especial nin que se me xulgue como muller-artista. Se a miña obra é válida, debe selo máis alá dos prexuízos sociais.

Como na maioría dos campos, parece que as mulleres temos que demostrar dobremente a nosa valía. Estou afeita aos recibimentos escépticos por parte dos galeristas, artistas ou compradores antes de coñecer o meu traballo. Hai unha predisposición xeral a pensar nas artistas como unha especie de "marujas-pintoras de domingo". Mentres nas escolas de arte e facultades xa hai maioría numérica de mulleres, somos poucas as que expoñemos a nosa obra xunto a artistas-homes que son máis numerosos nas galerías e museos.

Teño confianza en que esta situación está cambiando e as galerías comezan a traballar coa obra de mulleres. Espero que chegue o día no que non se teña en conta o sexo dunha persoa á hora de valorar o seu traballo.

¿Como resolves as coordenadas espacio-tempo nos cadros?

Carmen H. —A maioría das linguaxes que habitualmente utilizamos son lineais, é dicir, os datos sucédense un tras doutro de

maneira que os percibimos coa orde na que foron plantexados e durante un determinado espacio de tempo. Na linguaxe pictórica, a realidade, a mensaxe, os datos, conviven nun mesmo espacio físico e temporal, superpóñense os uns aos outros permitindo así contaminacións significativas e connotativas que fan unha mensaxe polifónica tanto na súa concepción como na súa lectura, sobre todo na segunda, xa que encontrará diferentes resonancias segundo quen a perciba e as propías experiencias. A simultaneidade, a polifonía, son maneiras de comunicación próximas ao funcionamento do pensamento. A aparente falta de orde narrativa conleva unha estructura case caótica de imaxes superpostas nas que conviven elementos estructurados dentro de diferentes linguaxes.

A todo isto temos que engadir a nosa facilidade de percepción fragmentaria da realidade. O fragmento, entendido como parte dun todo descontextualizado, toma categoría de realidade total e convive, así, dunha maneira activa nas novas realidades que son os cadros.

Mª Ruído. —A pintura é considerada unha arte do espacio; non obstante, espacio e tempo son a mesma cousa. Na miña serie "Os ciclos do tempo" falo desta conxunción e de como se pode expresar o tempo a través da periodicidade e da repetición do espacio.

Nos meus traballos percíbese moi ben esta identificación. As estructuras están sempre moi traballadas, compartimentan os espacios. Por outra parte, a través da serialización pódese percibir a coordenada temporal.

Natalia P. —Resólvense por si mesmas na obra inconscientemente.

Pilar A. —A verdade, nunca me preocuparon.

¿Que influencia ten na túa obra a natureza, a paisaxe?

Carmen H. —Collo moitísimas imaxes e estructuras naturais e aínda máis, sempre encontro un paralelismo entre formas, composicións ou mesmo temas dos que estou a pintar con elementos da natureza. Formamos parte dela.

Mª Ruído. —Como tal, ningunha. Teño un gran desinterese pola paisaxe, excepto como xénero pictórico. De todas formas, hai moi poucos paisaxistas que me emocionen: os holandeses, Turner, Van Gogh... e moi especialmente a maneira de representar a natureza na Idade Media.

Teño un concepto antropolóxico da natureza. Interésame analizar as súas estructuras, as súas leis.

Menchu O. —Son parte integrante dela. Estamos a cotío facéndoa parte física da nosa presencia. Comémola, bebémola e, como metáfora para a actividade de pensar, alimentámonos dela, reciclámola. Analizamos, deducimos, sacamos conclusións.

Con respecto á aparencia da natureza, a paisaxe, non me interesa en si mesma. Céntrome nos elementos que a conforman e como se comportan. (chuvias, rios... auga. Montañas, sedimentos,... Terra...).

Natalia P. —A natureza moito, as distintas forzas, inflúen moito no meu estado de ánimo. A paisaxe menos. (Desde que cheguei a Vigo, pinto escuro).

Pilar A. —Pouca. Sospeito que cada vez nos movemos nun círculo máis pechado. A arte é unha actividade minoritaria e cada vez máis dirixida a persoas que se encontran nese ámbito. Os nosos referentes son outras e outros artistas e as nosas influencias outros cadros.

Para colmo de males vivo nunha cidade.

María A. —A paisaxe forma parte da miña obra dun modo indirecto. Non acostumo reflectir paisaxes pero déixome influír animicamente polo entorno. Ao medrar aquí en Galicia, cun estreito contacto co mar, probablemente marcou o meu carácter, así como a inclinación polos tonos grises, verdosos e pardos. Segue fascinándome a variedade de matices que se encontran nunha paisaxe que parece gris. Camiñando pola Cidade Vella ou polo porto, encóntrome con vermellos de óxido entre ferros que foran de cores ou plantas que medran entre o empedrado gris. Estou segura de que tería unha visión distinta (e, polo tanto, unha obra moi

distinta) de vivir nun país tropical ou no Mediterráneo. A paisaxe que aparece dun modo máis directo na miña obra é a urbana, en forma de obxectos cotiáns que incorporo directamente ou por medio de fotografía. Gústame cambiar as cousas de contexto e ver que pasa. Temos tal capacidade para asimilar información visual que ás veces deixamos de ser conscientes de todo o que nos rodea.

¿Tes algunha idea de por donde vai a arte pictórica do S. XXI? ¿Esperas que se abran novas posibilidades ou cres que non haberá nada novo?

Carmen H. —Non sei, pode que cada vez sexa menos necesaria a nosa actual actitude cínica e irónica fronte a determinados feitos sociais e se volva a unha arte pola arte e polo amor á arte.

Mª Ruído. —En primeiro lugar, habería que preguntarse pola existencia dunha futura pintura como a entendemos ata agora. Pero, en todo caso, a pintura vivirá dunha forma ou doutra.

Non sei que vai suceder, só que nos moveremos dentro da heteroxeneidade, a pesar da gran rapidez da información. Utilizaranse novos medios e tecnoloxías, difuminaranse máis os xéneros... Persoalmente espero que o mundo da arte se desmercantilice, que se coñezan e respecten as correntes procedentes de países e rexións alleas ao "circuíto internacional" e se remate con este reaccionarismo político e estético que está tan en voga ultimamente.

Menchu O. —Non importa tanto encontar novas polibilidades senón máis ben mellores discursos, un maior compromiso e sinceridade co que se faga. Isto é o máis importante.

Natalia P. —Creo que sempre haberá novas posibilidades. Hoxe contamos cunha dimensión máis: o tempo. E, aínda que nos pareza imposible, haberá máis e o campo ampliarase.

Pilar A. —Tras das vangardas, o aspecto heroico da novidade quedou asimilado. De forma que o feito de que se abran novas posibilidades deixou de ser un criterio de valor con respecto á arte. A pesar diso, séguese pintando e hai unha enorme variedade de perspectivas. As vías son moitas, as fronteiras entre os distintos xéneros difumínanse... Hai moitos medios, pero hai interpretacións da realidade e problemas plásticos que resolver en cada obra. Máis ou menos como no S. XV: Séguese pintando e séguense comprando cadros.

María A. —Por suposto. Estamos atravesando un período de crise. Numerosos movementos artísticos sucedéronse ao longo do S. XX a un ritmo vertixinoso. Foi unha etapa fructífera para a historia da arte, pero chegamos a un punto de terrible confusión. Tras dos recentes anos de euforia caracterizados polo ecleticismo creativo e o furor inversionista, chegou o momento de reflexionar e de xestar unha arte nova. Creo que, en certo modo, a crise económica vai axudar a depurar algo o ambiente artístico.

¿A que aspiras no futuro?

Carmen H. —Precisamente a iso.

Mª Ruído. —A ter un taller propio, a non vivir na esquizofrenia e ter todo o meu tempo disponible para reflexionar e pintar..., e a ser un referente na plástica do meu tempo. Penso que, dígano ou non, todos os artistas traballan para a eternidade.

Menchu O. —A manter as ganas de vivir desenvolvendo o meu discurso.

Natalia P. —A poder seguir traballando e que me guste o que fago.

Pilar A. —Nun artigo lin que os artistas desexaban "inmortalidade, mulleres fermosas e viaxes excitantes". Mentres intento aclarar se esas son as miñas aspiracións para o futuro, eu pediría un taller con calefacción.

María A. —Aspiro a ver todo o que poida e a seguir aprendendo sempre. Aspiro a comunicarme cos que me rodean e a formar parte dun mundo mellor. Aspiro a facer un traballo serio e coherente e a non aburrirme nunca. Aspiro a dar moito de min e a recibir moito tamén. E sei que non son a primeira que o di, pero, sobre todo, aspiro a ser feliz. ▲

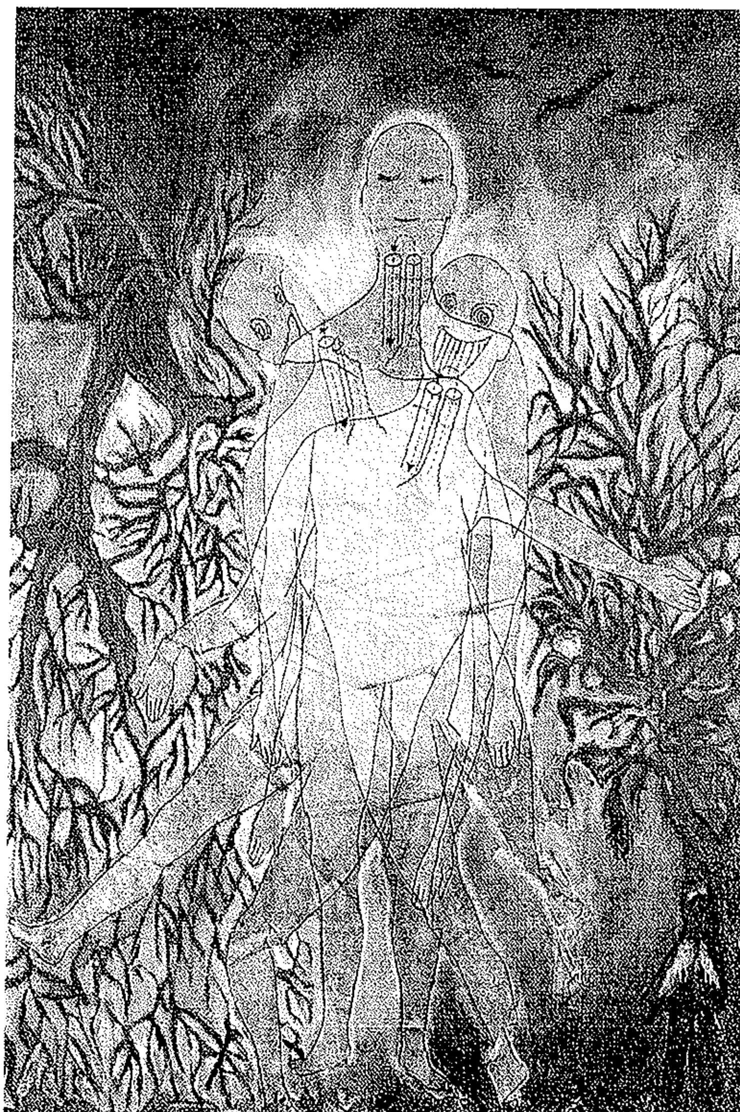
MORDE COA RISA, SEDUCE COA LÁGRIMA

Coñecín a Menchu Outón na primavera deste ano, chamáronme a atención as súas mans, —a dúbida non se detén nelas—, souben que traza liñas precisas e fondas sobre os seus lenzos. Vive na vila de Pontevedra, na súa casa, punto do contacto co mundo, adiviño os seus cadros pendurados, ateigando o corredor, as paredes,... nunha perfecta conxunción entre a artista e o espacio, ámbito da creación... Dentro da pel.

Conversa e, novamente, as súas mans acapáranme, son imaxe da súa reflexión. A arte non ten fronteiras, é unha continua recreación, ela sábeo, percibo entre as súas palabras, o universo que quere apreixar: a luminosidade da Europa máis ao norte, a simbiose da suor do trópico co cheiro do mango, da guaiaba e da parchita, a froita da paixón, o quecer dun mundo que se esvae, a súa friaxe. Todos proxectos, desexos que xorden reflexivos, contumaces, para quen ten "toda unha vida por inventar".

Nesta primeira etapa pictórica "Dentro da pel" parte do corpo: "Esa inqueda sensación ao meu lado". O esquelete, as vísceras, a corporeidade humana, son o eixo fundamental desta primeira pintura, e deambulan en círculos eternos, retornos. Alí, ela, no centro espreita e fita o universo, "... coa ollada perdida", "... coa risa involuntaria.

Constrúe trípticos, que nos van ao medioevo, predominan as cores



Marga Romero

ocres e con elas o corpo espido érguese núo na súa interioridade, dentro da pel. É de obriga preguntar ¿Quen son eu? ¿Que é o meu corpo? E outra vez a man... a creación é a resposta, a todo, ao desexo de saber "saciando a curiosidade", á fugacidade do tempo, dese que nos bifurca e pode atraparnos ao non nos permitir saborear a vida, seducila.

Menchu Outón conxuga a poética coa pintura, esa é a xénese da súa creación. —Odío os sen título— Afirma rotunda.

Dentro da pel, título que deu ao seu catálogo pictórico, é tamén obra poética. A súa poesía é analítica, esquemática, dialéctica. Poesía pura.

Ao pé de cada cadro achégase, o que eu quero entender como un verso, (título se se quere, lexenda).

A disposición da obra pictórica tamén forma parte da creación.

O tecido destes versos, a urdime, é un poema.

E no retame ti, Menchu: a túa man e a túa ollada.

María Xosé Queizán dixo: "Eu son metáfora é teño o don da creación".

Velaí o poema.

DENTRO DA PEL

Dende Menchu Outón para Menchu Outón.

ausencias
... pola mirada perdida no ceo...
... esa risa involuntaria...
... cos ollos pechados...
... esqueceron o desexo de voltar ó
/seu fogar...
... po serei, mais po namorado.

presencias

... toda unha vida por inventar...
Corpos espidos
... SACIANDO a curiosidade...
... non tiña tempo...
... volto á rúa e miro ó redor...
... eu non escoito nada. Si, escoita...
... morde coa risa, seduce coa
/lágrima
o CORPO máis eu. Inqueda
/sensación ó meu lado

... quizais non me explique con
/claridade...

A SUBVERSIÓN EN IMAXES

As imaxes, ao igual que ese sistema de representación que chamamos linguaxe, ou ese que chamamos escritura, "lonxe de restituír fielmente as cousas do mundo (...) constrúen a realidade (...) e non se poden estudiar sen situar ás persoas que as expresan nun medio social e cultural" (Rivières e Saint Martin, 1994:1). Os sistemas de representacion, visuais ou verbais, constrúen do "outro": "da" muller, do "primitivo", do "negro", do "galego"; crean a súa "natureza", propoñéndoa coma se reflectise a realidade. Soamente a análise da mirada permite "renovar a percepción de certas obras duradeiramente banalizadas por unha aproximación puramente estética" (Michaud, 1994:19); e por utilizar un termo que está de moda, a súa deconstrucción conduce a interrogantes sobre os aspectos políticos implícitos nos sistemas de representación e sobre as súas repercusións na vida e nas obras creadas polas mulleres e por outros suxeitos históricos minorizados.

I. AS ARTISTAS: o contexto occidental e a incidencia das teorías feministas.

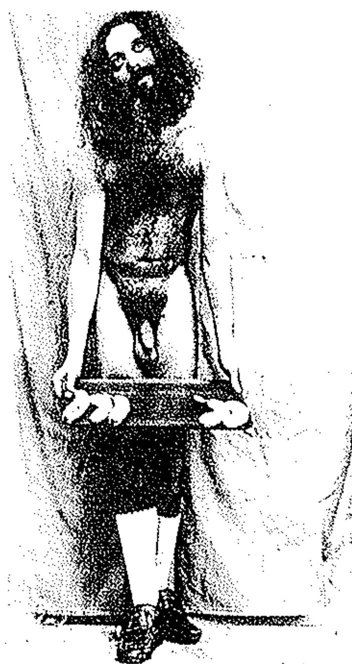
Os límites impostos ás mulleres na vida social, o seu acceso diferencial, durante séculos, á educación en xeral e á formación artística en particular, os condicionantes que pesaron e pesan sobre a súa liberdade de expresión, traduciranse nas suas obras plásticas



"Merque mazás"

Lourdes Méndez

[redacted]



"Merque bananas"

(Pollock, 1988). As obras das artistas occidentais de finais do XIX expresan, en toda a súa crueza, o universo restrinxido que se lles atribuía, as técnicas artísticas que se lles reservaba (acuarela, pastel, pinturas de cera), e as temáticas que podían abordar: maternidades, autorretratos, nenos, maridos, naturezas mortas. Nunha palabra: o precioso e delicado universo do "feminino" (Higonnet, 1987). Ata o s. XX, poucas artistas intentaran, e puideran, crear contra-representacións visuais que combateran a imaxe "da" muller socialmente vixente (Carani, 1994).

As investigacións feministas sobre a estructuración da mirada, sobre as imaxes creadas polas artistas, sobre o peso do sistema de sexo/xénero na súa vida e nas súas obras, desembocarán nunha pregunta máis xeral. ¿Poden, as artistas, construír unha mirada que sexa diferente?, ¿unha mirada "que teña as súas propias categorías, posicións e modos de relación cos seres e coas cousas"? (Michaud, 1994:20).

Desde finais dos anos oitenta, a pregunta farase extensiva a outras categorías de actores sociais minorizados e oprimidos en razón da súa raza, etnicidade ou opción sexual, superando amplamente a problemática propia ao terreo da arte.

A incidencia do pensamento postmoderno sobre a teoría feminista da arte, leva a algunhas teóricas a alonxarse das investigacións centradas na dominación exercida pola mirada masculina e a ampliar o seu campo de estudio. A cuestión das diferencias convértese en eixo destes novos estudios. Se "a noción de morte do autor e da mirada dominadora permite constituírse á posición feminina (...) ao mesmo tempo pode impedirlle falar e ter a súa propia mirada", advirte Michaud (1994:21). Ese perigo solvéntao Owens (1983) afirmando que se ben o feminismo e o postmodernismo conducen a afirmar o valor da diferencia, este último reenviste a universalidade (estética) para enunciar mensaxes sobre a relatividade cultural. Para el, as críticas feministas á orde patriarcal teñen que abranguer o campo de representacións, e de feito xa o fan posto que existen "voces" femininas na arte que crean as súas mensaxes doutra maneira (por exemplo, rexeitando o valor da mestría técnica).

O proposto por Owens pode resultar perigoso. Dunha banda a súa reflexión só ten en conta unha única vía de crítica á orde da representación: a dun feminismo da diferencia que, na arte, afirma a existencia do feminino e a súa plasmación nun estilo identificable nas obras visuais das artistas. Doutra banda, asume que a presencia de voces "outras" na arte é suficiente para transformar a orde da representación. Obviando o feito de que as persoas estamos enmarcadas por relacións sexuais de poder, Owens non parece ter en conta que reivindicar unha natu-

reza diferente e intentar plasmala nas obras, só se considera interesante cando son eses "outros", que historicamente foron construídos como diferentes por natureza, os que o fan.

Tampouco ten en conta que a mirada e o pensamento científico e estético occidental, se algo atopou na arte dos "outros", ese algo foi a "diferencia".

Os efectos prácticos desta opción por parte de certas artistas de mostrar e reivindicar a diferencia son desalentadores. Ao igual que aos "primitivos", ás mulleres se lles está pedindo que expresen a súa "diferencia" na arte. Nos anos oitenta, a elas pídeselles "o uso do subxectivo, a voz persoal, o contido abertamente político (...) as imaxes de soños e as prácticas míticas ou rituais na arte (...) pero só eles foron célebres recolleitando o beneficio de todas estas mutacións". (Tucker, 1994:31).

Sen embargo non todo é negativo. A presencia destas obras visuais no campo de producción artística occidental, mesmo das creadas desde a diferencia, mesmo das interpretadas polos críticos como tales, proporciona novas imaxes da muller que poden contribuír a transformar o dispositivo simbólico que se transmite e reproduce de xeración en xeración. Ese dispositivo simbólico que artistas e receptores deben compartir para que a comuicación entre eles sexa posible.

Por primeira vez na historia da arte occidental, a identidade das mulleres "créaa a maneira na que nos temos representado (...) e esta tomou o estatus de verdadeira realidade, e é esa "realidade" a que actualmente se contesta" (Tucker, 1994:36). Incluso a vía da diferencia, se esta se pensa como producto e consecuencia das relacións de poder entre os sexos, como producto da xerarquía entre os valores de xénero atribuídos a cada sexo, pode converterse nunha arma para loitar contra as ideas esencialistas que serviron para edificar e lexitimar a natureza dos "outros" en xeral, e das mulleres en particular.

A ideoloxía sexual que impera no terreo da producción artística é unha das máis difíciles de desenmascarar. Todo o conxunto de crenzas que o sustentan van encamiñadas a ocultar os procesos reais e as contradiccións que interveñen no seu seo.

Como toda ideoloxía, a ideoloxía sexual oculta o carácter das relacións sociais que se establecen entre ambos sexos en cada momento histórico, preséntaas como naturais e a través dela faise uso dun poder "que só pode exercerse coa complicidade daqueles que non o recoñecen como tal, que se someten a el, ou que o ostentan" (Nochlin, 1993:15). Como, afortunadamente, as relacións sociais son dinámicas, como os suxeitos non están absolutamente condicionados e poden desenvolver novas accións, prácticas e estratexias a medida que cambian as condicións sociais, a ideoloxía sexual en torno ás mulleres recibirá un duro golpe a finais dos sesenta, momento no que os diversos movementos feministas occidentais posibilitarán que moitas mulleres, e algúns homes, recoñezan, tomen conciencia de cal é o carácter das relacións entre os sexos.

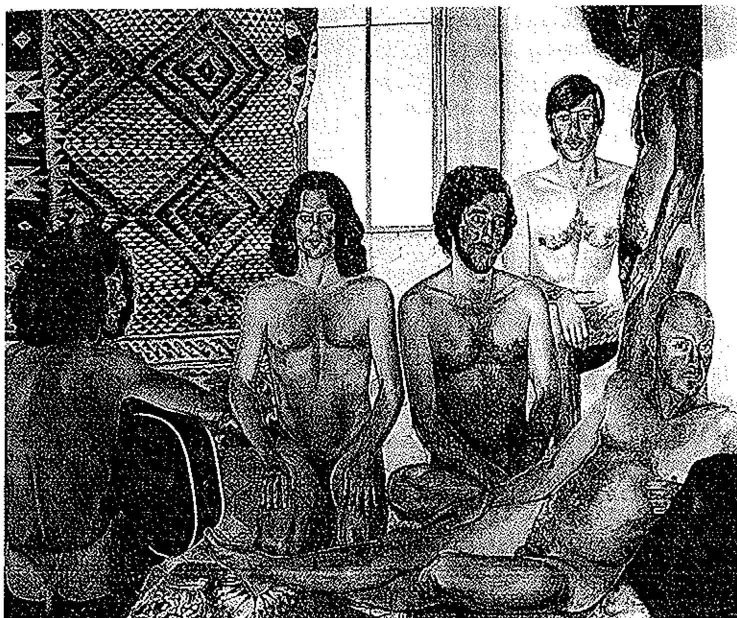
Desde finais dos sesenta, mentres que as historiadoras feministas recuperan artistas e obras, algunhas artistas occidentais inician un proceso de creación no que interveñen reflexións sobre a situación das mulleres, reivindicacións e opcións estilísticas ben definidas que subvirten "as regras de xogo establecidas, concentrando a súa atención en espacios (...) apenas ocupados pola arte plástica" (Lebrero, 1989:50). A afirmación de Lebrero non é totalmente certa, xa que algúns deses espacios aos que alude: a natureza, o propio corpo, o inconsciente, foron espacios claramente investidos polas artes plásticas. No que sí acerta é en indicar que estas artistas van subvertir as regras do xogo. Estas artistas e as súas obras, van beneficiarse de lecturas sobre o seu quefacer artístico e sobre as súas creacións das que non gozaron as súas antecesoras posto que, se recoñecemos o impacto do movemento feminista e das teorizacións feministas en diferentes ámbitos (por mínimas que nos podan parecer), tamén debemos recoñecer que, ao longo dos últimos

vintecinco anos, tanto as loitas políticas feministas, como o avance no desenvolvemento de coñecementos que non estean sesgados polo androcentrismo, tivo que incidir, tivo que modificar, anque só sexa levemente, o dispositivo simbólico interiorizado polos membros das sociedades occidentais.

II. A SUBVERSIÓN EN IMAXES

Para visualizar esta idea, sirva como mostra a seguinte obra de Luise Bourgeois. Esta artista expuso en 1947 unha serie de cadros titulada *Femme-Maison*. Mais era demasiado cedo para que se puidera beneficiar de lecturas non androcéntricas, para que o dispositivo simbólico se tivera transformado. O nexo que a artista francesa establece entre arte, corpo e fogar, denunciando a situación social das mulleres e os conflictos e o ser artista e muller foron interpretados polos críticos como obras que "afirmaban unha identificación natural entre a muller e o fogar" (Chadwick, 1992:303).

As artistas da década dos setenta, recollerán a herdanza de creadoras como Luise Bourgeois, Meret Oppenheim, O'Keffe e outras adentrándose tanto nas artes visuais tradicionais, como en "espacios de experimentación como a fotografía e o vídeo aínda non de todo marcados polo que se pode denominar como o *selo da representatividade* (Lebrero, 1989:50). Obras pioneiras como



"O baño turco"

Nana (1965) de Nikki de San Phalle, Deus outorgando o nacemento (1969) de Mónica Sjoo, Gran Papá, moneca de papel (1968) de Mary Stevens, ou a Fillete (1968) da xa mencionada Luise de Bourgeois, escapan á estética formalista e remítennos a reflexión sobre o corpo de homes e mulleres, sobre o poder patriarcal ou sobre a raza que resultan subversivas. Cada unha delas, partindo de opcións estilísticas de materiais e de técnicas diferentes, propoñen imaxes sobre as relacións sociais entre os sexos ou as razas que pouco teñen que ver coas de décadas anteriores.

A grandes rasgos podemos distinguir tres tipos de proxectos dentro do que certas autoras denominan "arte ou estética feminista" (Ecker, 1986), que recollen, "o compromiso de lograr unha arte que reflecte a conciencia política e social das mulleres (...) (e que) pon en tea de xuízo e desafía os supostos e ideoloxías patriarcais de (as categorías) *arte e artistas"* (Chadwick, 1992:321). O primeiro deles ten que ver con cuestións prácticas: buscar lugares de idolatración, adquirir colectivamente locais nos que poder traballar, etc. A igualdade formal acadada polas mulleres occidentais non significou —aínda— que estas teñan logrado unha igualdade real, e as artistas vano constatar na súa vida e nas dificultades coas que se topan cando desexan expoñer as súas obras. Durante a década dos setenta configúranse asociacións, colectivos de artistas mulleres que perseguen un obxectivo común: denunciar a desigualdade entre os sexos no campo da producción artística.

Os outros dous proxectos recobren os intereses máis claramente detectables nas obras visuais das artistas, sexan estas feministas ou non. Desde o primeiro insístese na exploración do propio corpo, na denuncia da opresión patriarcal, en lecturas sobre a sexualidade das mulleres e sobre a súa apropiación por parte dos homes, en imaxes tendentes a visibilizar na arte opcións sexuais como o lesbianismo. Este conxunto de temáticas constitúen os núcleos sobre os que traballarán numerosas artistas occidentais. As artistas do pop art de mediados dos sesenta como Tom Wesselmann ou Allen Jones levantarán protestas ao volver a se exhibir a finais dos setenta e as feministas denunciarán que —unha vez máis— o suxeito feminino volve a se converter, por obra e gracia destes artistas, en puro obxecto sexual (Lucie-Smith, 1994).

Os códigos visuais utilizados polas artistas son innovadores e "contribúen á operación deconstructiva da cultura crítica consistente en esmiuzar estructuras sobre as que se sustentaban conceptos de realidade, para revelar así o condicionado da súa suposta universalidade" (Lebrero, 1989:50). Ese labor deconstructivo proporciónanos novas interpretacións, novas imaxes sobre as mulleres e os homes, novas imaxes sobre o erotismo, a sexualidade e o corpo, novas metáforas plasmadas visualmente ás que o público non está afeito posto que reflecten —por primeira vez— a vontade expresiva dunhas artistas que non se pregan á imaxinería creada polos artistas homes nese terreo. Así, lentamente, empezan a se expoñer publicamente o que poderiamos chamar imaxes subvertidas do feminino e do masculino na arte occidental.

Nochlin, reflexionando sobre o erotismo e as imaxes do feminino na arte do século XIX, afirma que as mulleres "non dispoñen de imaxes, dunha linguaxe oficialmente aceptable (e universalizable) para expresar o seu particular punto de vista" (1993:193). Expresar a sexualidade, o erotismo, o desexo, converterse en suxeitos activos era algo impensable para as mulleres daquela época e sen embargo trátase de temas "clásicos" na arte occidental do XIX e do XX. Esta reflexión conduce a Nochlin a algo máis que a escribir. Tras interrogarse sobre as asociacións metafóricas consagradas entre peitos, flores ou frutas —tras centrar a súa mirada nunha fotografía anónima do XIX titulada Merque mazás e no cadro de Gauguin Les Seins aux fleurs rouges (os seos con flores vermellas) (1899)— a autora recolle nunha fotografía, unha asociación metafórica entre unha froita e unha parte da anatomía do corpo mascu-

lino compartida por numerosas mulleres e sen dúbida non é allea a moitos homes. O efecto subversivo da fotografía de Nochlin Merque bananas resulta sorprendente.

Perseguindo un obxectivo similar, o cadro de Silvia Sleigh titulado O baño turco (1973) enmárcase dentro dunha serie de obras plásticas creadas polas artistas da década dos setenta que reflexionan sobre o corpo de homes e mulleres. Neste caso, é o corpo espido dos homes o que se converte en obxecto de contemplación invertendo os tradicionais papeis históricos nos que eran os homes os *voyeurs* e as mulleres o obxecto contemplado. Sen embargo, se nos fixamos no cadro, observamos que este se alonxa sustancialmente dos abundantes *Baños Turcos* representados polos artistas. Deste non se desprende sexualidade senón certa espectación e, ao contemplalos, podemos sentirnos como intrusos. Os homes do cadro de Sleigh están espidos pero ningún deles aparece complacentemente abandonado, ofrecido e indefenso ante os ollos que os contemplan. A mirada fixa e directa dos modelos, as súas actitudes corporais, esquivan toda posibilidade de apropiación.

Nas artes visuais o problema non é tanto o nu en sí, como as interpretacións dominantes que sobre o seu significado se fan. As representacións de mulleres núas que marcan a nosa historia da arte –moito máis numerosas que as de homes nús— adquiren o seu significado social gracias á interiorización dun dispositivo simbólico compartido no que o corpo das mulleres —ao menos desde o XIX— foise construíndo na arte desde "a literatura machista do marqués de Sade (para acto seguido) ser reificado polos pintores simbolistas (...) e reducido ao vicio e á virtude. (Ademais) esta representación da muller está fortemente impregnada pola mitoloxía e ideoloxía cristiá que vehicula a traverso do texto bíblico unha imaxe profundamente estereotipada desta, definíndoa como Virxe, Nai e/ou Puta e asociándoa así a unha sexualidade negativa" (Gagnon, 1986:107).

As representacións visuais poden contribuír a crear novas ideoloxías, pero tamén son debedoras das ideoloxías sexuais e da xerarquía das relacións entre os sexos dominante en cada período histórico. Os homes do cadro de Sleigh, por moi despidos que estean, seguen a ser suxeitos, e nótaselles. E a artista non quixo, ou non puido, obxectualizalos sexualmente.

O segundo proxecto caracterízase por un intento de recuperar a historia das mulleres, as súas deusas e as súas lendas, por unha exploración exhaustiva das experiencias do feminino, e por unha revalorización das prácticas, saberes, técnicas e materiais máis habitualmente atribuídos ás mulleres. A obra pioneira de Judy Chicago titulada *A Cea* iniciouse en 1974 e en 1978 máis de cen mulleres tiñan participado na súa creación. Trátase dunha obra colectiva, que racha coa sacrosanta idea da individualidade do artista creador tan querida pola ideoloxía carismática, e dun "monumental testamento ás contribucións históricas e culturais da muller, feito de escultura, cerámica, porcelana pintada e labor de agulla (...). Consistía nun triángulo equilátero de case 15 metros de lado con 39 asentos en memoria doutras tantas mulleres da historia e a lenda, con outros 999 nomes inscritos no piso de mármore de embaixo" (Chadwick, 1992:46). Pero nesta obra, Judy Chicago "incorpora unha crenza na sexualidade feminina como cualidade innata" (335).

Tamén neses mesmos anos, a obra de Mary Kelly "enfróntase coa posición da muller na cultura patriarcal" (355), pero faino dun modo diferente ao de Judy Chicago. O seu *Documento Postparto, Documentación VI* (1978-1979) forma parte dunha obra iniciada en 1973 e nela alónxase a nivel conceptual da proposta plástica de Judy Chicago, uníndose a aquelas artistas que se negan a representar imaxes de mulleres para "subvertir o uso da imaxe feminina como obxecto epectáculo" (354). Pero tamén se alonxa da visión de Chicago sobre a sexualidade feminina para incidir nela "como efecto das disertacións e institucións sociais, e facer fincapé na producción sociopsicolóxica da sexuali-



"A cea"

dade como potencialmente opresiva" (355). A súa obra, na que a escritura xoga un papel central, "traza a crónica dos comezos da vida do seu fillo e a súa relación con el" (355), e é ese dicir o feminino, e sobre todo ese escribilo o que ao entender da artista resulta subversivo.

Estas dúas grandes direccións nas que traballaron as artistas occidentais desde finais dos anos sesenta son debedoras das opcións estilísticas das artistas e das reflexións e tendencias que foron configurando esas dúas correntes teóricas e prácticas que son o "feminismo da igualdade vs feminismo da diferencia".

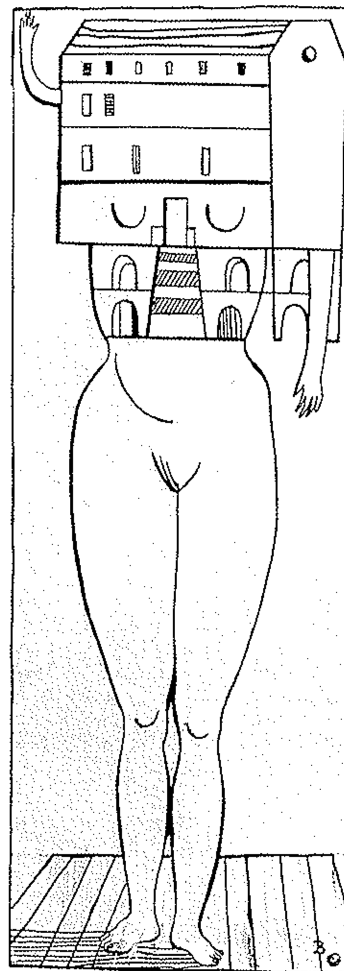
Hoxe, a finais do século XX, algúns autores e artistas declaran que "as propostas máis interesantes do panorama plástico dos nosos días son as das mulleres" (Lebrero, 1989:50). A verdade é que ao parecer non existe termo medio. Mentres que certos galeristas seguen a proclamar que "a arte feita por mulleres produce vómitos", ou que non expoñen obras de mulleres porque tampouco expoñen "arte negra ou homosexual" (48)´mentres que certos artistas como o alemán Blume "retratan a súa muller con cara de estúpida, engadindo á imaxe a polémica frase: ¿Poden as mulleres pensar?" (48); mentres que importantes exposicións que tiveron lugar nos anos oitenta excluíron ás artistas (Chadwick, 1992); as tendencias postfemi-

nistas nas artes visuais danse a man con algunhas das teses defendidas polas teorías postmodernas (Michaud, 1994; Rivières e Saint Martin, 1994). Na arte, o postmodernismo intenta romper coas tradicións pictóricas e escultóricas anteriores e os/as artistas desexan non tanto inventar algo novo nese terreo, como interrogarse sobre qué é o que representan as imaxes e a que tipo de realidade nos remiten.

As múltiples imaxes que saturan a nosa vida cotiá e semellan poñer o mundo ao noso alcance, o papel dos medios de comunicación e das novas tecnoloxías informáticas que permiten facer maravillas gráficas e crear realidades virtuais, convertéronse en medios de acción e de práctica privilexiados para numerosos/as artistas. Das instalacións ao copy art, da arte por correo á arte pública, das imaxes extraídas da arte "popular" ás sofisticadas referencias á arte "culta", as artistas que optan por expresarse a través de medios aínda pouco marcados pola historia da arte parecen encontrar menos constrinximentos que as que pintan ou esculpen. Estas artistas —ao igual que os seus colegas varóns— crean unha arte híbrida utilizando aqueles modelos, técnicas, materiais, saberes e estilos que lles parecen os máis adecuados para as súas obras. Pero ademais destas opcións que comparten cos seus colegas homes, algunhas exploran "criticamente os procesos de formación da imaxe e a relación entre a creación de marcas e a construcción social da femineidade" (Chadwick, 1992:350), alertándonos sobre cómo certas imaxes "reforzan as diferencias sexuais e culturais" (350). As mulleres son as "outras" nas representacións visuais, nas imaxes que nos propoñen os medios de comunicación; son as "primitivas", os calificativos de irracionais, inconscientes, intuitivas serven para construír socialmente as caraterísticas da súa diferencia.

Por iso non é de estrañar que as estratexias que desenvolveron algunhas artistas occidentais no campo da producción artística se asemellen ás de certos artistas minorizados non occidentais. Para unhas o sexo, para outros/as se trataba primeiro de recuperar a historia para a seguir poder recreala, de reivindicar o estatus de suxeitos que lles fora negado para loitar contra a súa suposta inferioridade "por natureza"; agora xa non están nesa situación. Sen caer nun optimismo exacerbado pódese afirmar que as relacións sociais entre os sexos se modificaron sustancialmente ao longo dos últimos anos, que no terreo da arte como noutros existe unha "nova distribución do poder que fixo cambiar moitas cousas" (Carani, 1994:76), que as miradas cara as "outras" e "outros" cambiaron.

Pero sobre todo o que cambiou foi o universo de representacións visuais sobre mulleres e "primitivos" e non tanto porque lelo teñan permitido amablemente as



"Documento postparto. Documentación VI"

ideoloxías sexuais e raciais dominantes, senón porque elas e eles loitaron conscientemente para que así sexa creando as súas propias imaxes sobre sí mesmas/os, sobre a súa historia e a súa cultura. E esas imaxes difúndense, ben, mal, pouco ou moito, están aí e poden ser obxecto de contemplación estética e de reflexión crítica. O público pode acceder a elas, comparalas coas anteriores, ver as diferencias ou as similitudes. Xa non son as imaxes "da" muller ou do "outro", xa non son idealismos e visións xenéricas dominantes, son fragmentos, vivencias, experiencias a través das que poden crearse novas realidades. Os "outros" e as "outras" "formularon complexas estratexias e prácticas mediante as que fan fronte ás exclusións da historia da arte, difunden saber teórico e promoven cambios sociais" (Chadwick, 1992:365), e é ese conxunto de novas representacións visuais, de coñecementos, de denuncias e loitas, de desenmascaramento dos nesgos etnocéntricos e androcéntricos das disciplinas sociais, o que forza aos dominantes a negociar novas posicións no social. ▲

Traducción: Marga Rguez. Marcuño

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Carani, M. (1994): "La femme comme modèle et comme cette Autre de la représentation visuelle", *Recherches Féministes*, 7 (2): 57-80.

Chadwick, W. (1992): *Mujer, Arte y Sociedad*, Barcelona, Destino.

Ecker, G. (ed) (1986): *Estética Feminista*, Barcelona, Icaria.

Gagnon, C. (1986): "Eloge machiste de la putain dans la peinture Eve bretonne de Paul Gauguin", *Anthropologie et Societés*, (10): 107-122.

Higonnet, A. (1987): "Secluded Vision", *Radical History Review*, (38): 16-36.

Lebrero, J. (1989): "Arte y feminismo. Un debate apenas comenzado", *Lapiz* (63): 48-53.

Lucie-Smith, E. (1994): *Race, Sex, and Gender, In contemporary Art*, London, H. N. Abrams Publishers.

Nochlin, L. (1993): *Femmes, art et pouvoir*, Nîmes, J. Chambon.

Michaud, Y. (1994): "Introduction", *Féminisme, art et histoire d l'art*, Paris. (énsb-a).

Owens, G. (1983): "The discourse of others-Feminism and Postmodernism", *The anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press.

Pollock, G. (1988): *Visións and Difference: Feminity, Feminism and the Histories of Art*, London, Routledge.

Rivières e Saint Martin, (1994): "Des imaxes et des représéntations renouvelées?", *Recherches féministes*, 7 (2): 1-7.

Tucker, (1994): "De la muse au musée: feminisme contemporain et practique artistique aux États Unis", *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris (ensb-a).

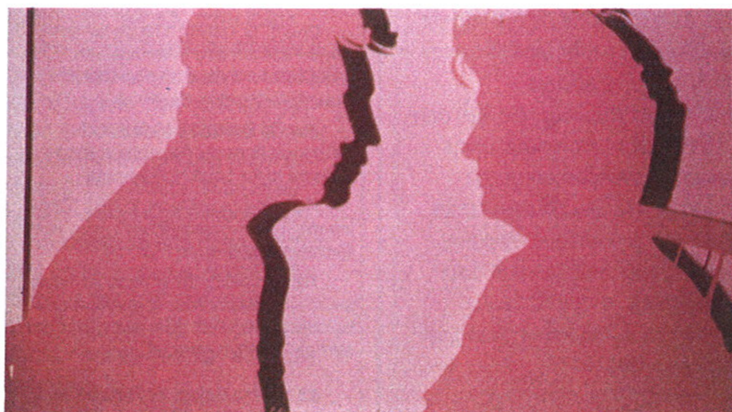
XII semana Galega de Filosofía. Aula Castelao. Filosofía e Xénero. Pontevedra. Abril 95.

ALGUMAS PINTORAS PORTUGESAS DO S. XX.

Para falarmos da pintura feminina em Portugal, será um bom e doce começo lembrarmo-nos de Aurelia de Souza. Artista da viragem do século, viveu no mundo dos homens, incentivada e protegida pelas irmas. O isolamento, constituiu um dos factores determinantes para o caracter introspectivo e discreto da súa pintura.

Nos seus auto-retratos explora nao só aspectos plásticos sugeridos pelo rosto, assim como uma multiplicidade de personagens interiores curiosissimos, como é o caso do seu auto-retrato encarnando Santo António. Este poderá nao ser considerado um dos seus trabalhos plásticamente máis bem realizados, mas será com certeza bastante curioso do ponto de vista psicológico e conceptual.

Aurélia de Souza, define e desenvolve a súa criaçao muito para além da necessidade de afirmaçao de uma identidade. As súas pinturas de interiores sao também elas retratos: Imagens filtradas pelo seu olhar, visoes do interior da casa onde sempre viveu e que tem um papel determinante na definiçao do seu mundo. Estes interiores silenciosos, mergulhados numa doce penumbra uterina, sao a casa secreta e interior de onde Aurélia nunca chegou talvez, a sair. Nessas salas e nesses quartos, vibram, acordados pelo sol, pequenos pedaços vermelhos de tecido, ou os utensilios metálicos para o chá.



Castro, Lourdes
Sombras projectadas de Mercedes Prado e Alexandre Otero. 1964.
Pintura sobre plexiglas.
60 x 120 cm.
Colecçao Vitor Assunçao.

Vanda **S**ofía **/ G. J. F**ranco

Tambén na belíssima obra de Menez encontraos por vezes, a ambiência silenciosamente luminosa dos interiores de Aurélia de Souza.

É a luz que confere ao espaço e ás formas a sua emanaçao poética, de uma materialidade ascética e primordial. A Casa é também um elemento fundamental na sua vida. A da Azenha, isolada em cal e azulejo, onde ao ritmo da azenha se ia construindo e, tantas vezes destruindo o seu pintar. Ou a Casa das Amoreiras, na Rua da Saudade, lugar tao despojado quanto o lugar da tela, por onde cresceram muros e volumes, plenos e força e de cintilaçoes.

A história de Ménez e um acordar e uma crescente libertaçao.

Se nos finais dos anos sessenta, princípios de setenta, Rui Mário Gonçalves* a integra na Nova Figuraçao, já nos anos cinquenta ela se havia aventurado nos terrenos do nao-figurativo. Porque Menez é sensivel à mudança mas nunca à pseudo-actualizaçao.

O espaço que surge nas suas telas é o mesmo espaço real onde se movimenta e transforma com um gesto puro e livre, contagiando de profundo significado a realidade mais trivial. O mesmo acontece com as formas e os volumes que aparecem misteriosos, sobre planos tangentes ao da realidade humana.

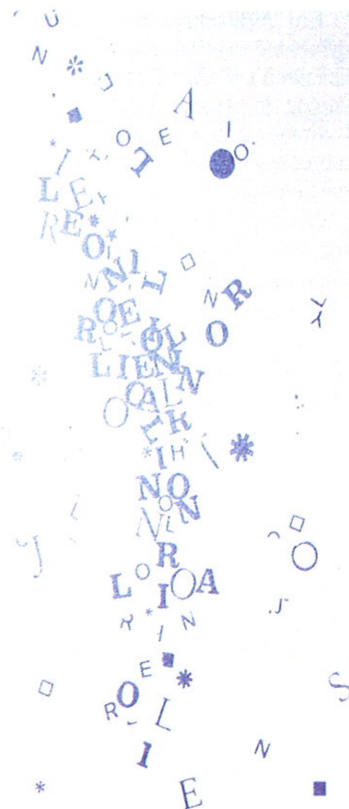
É sobretudo a luz que confere às suas criaçoes esse caracter simultaneamente inquieto e melancólico, enquanto que desprendendose da figuraçao, o plano do quadro se aproxima ainda mais de nós ofrecendo uma atmosfera de interior, por isso, mais intimista, afastandose daquilo a que muitos chamam "naturalismo". A cor, se vive momentos brilhantes de naturalismo, outros vive profunda e sensual, tocando, na década de sessenta, as áreas do psicadelismo, com os seus objectos imaginados.

Pintora do espaço por excelência é Maria Helena Vieira da Silva. os seus mundo desdobram-se e interpenetram-se num jogo de pequenos espelhos cintilantes. As cidades crescem em todas as direcçoes como organismo vivo. A cor, reflectida num labirinto de mosaicos animados, é o sinal da vida que habita nesses espaços imensos. Ela é a sua matéria, constituindo-se como elemento simultaneamente arquitectural e emocional.

Ao contrário das pinceladas profundas e vigorosas de Menez, a presença de Vieira da Silva é magnífica pela sua delicadez de conjunto, pelo seu espirito etéreo que pacientemente vai tecendo a superfície.

Das ambiências que mais vao caracterizar a sua pintura conta-se a agitaçao.

En "O Desastre" por exemplo, encontramos uma agitaçao exterior,



Hatherly, Ana
Variaçao XVI (sobre um vilancete de Luis de Camoes). 1969.
Letra sobre papel. 20 x 13 cm.
Colecçao da Fundaçao Luso-Americana Para o Desenvolvimento.
Lisboa.

em que todo o sentido da composiçao se gera no movimento dos corpos. Aqui, nao é o corpo o gerador de movimento, é sim a dinâmica do própio espaço que impele a multidao a movimentar-se colectivamente.

Em "A Biblioteca em Fogo", a agitaçao é interior. O espaço da biblioteca é a representaçao do espaço do pensamento. Aparentemente mais soturno, debrucemo-nos sobre ele com mais atençao: Pressentimos algo inquietante, semelhante aos momentos de silencio absoluto que antecedem uma explosao. Todos aqueles rubros mosaicos parecem estar á beira dessa explosao, mas nao para morreren, no buraco negro do caos, e sim para se multiplicarem, em matéria pensante incandescente. Concebemos o interior deste espaço, como o de um cristal. Múltiplo. Infinito na sua capacidade de reflexao e de contruçao de imagens. A biblioteca está em fogo, mas o fogo nao se vê. Do seu interior só temos noticia através das pequenas aberturas no mosaico misterioso do primeiro plano.

Outro elemento caracterizador da pintura de Vieira da Silva é a leveza. As suas edificaçoes fascinam pela delicadeza da estrutura, pelo imenso espaço gótico. Este sintetismo transparente, revela a posse do princípio do azulejo, que encerra em si duas noçoes: Combinaçao aleatória e sintetismo. A primeira quer dizer infinitude e jogo, que no espaço se traduz pela multiplicidade e pela virtualidade. A segunda, é o espaço ele próprio.

Se em Vieira da Silva encontramos um certo misticismo pela majestade das suas paisagens virtuais, em Graça Morais a atmósfera mística é gerada pela natureza e pela dimensao espiritual do Homem.

Começando a surgir no panorama artístico Português na decada de setenta, Graça Morais vem do profundo interior trasmontano, de Vieiro. Estuda na Escola Superior de Belas Artes do Porto e, como bolseira, vai para Paris. Mas de si nao esquece a infância fabular em Vieiro, a paisagem e a profunda ambiência transmontana que Torga nos transmitiu como um ensinamento. Também na obra de Graça Morais sentimos pairar invisiveis, os arquétipos do amor e da morte, da terra, da força, do masculino e do feminino. Cada quadro é um enredo mítico poderoso, onde vemos desenrolar-se o conflito entre o humano e o transcendental, entre o amor e a violência.

A pintura e o desenho relacionam-se entre véus transparentes, onde a linha adquire um poder de representaçao notável. Num rosto marcado pela experiência e pela expressao do tempo, transformada em reverência; ou, mansamente corpórea, quando deslisando sobre silhuetas alongadas e transparentes. Linha de sulcos ou de espíritos, mas sempre poética e intensa, capaz de transformar Ser em mito e os homens em Deuses terrenos.

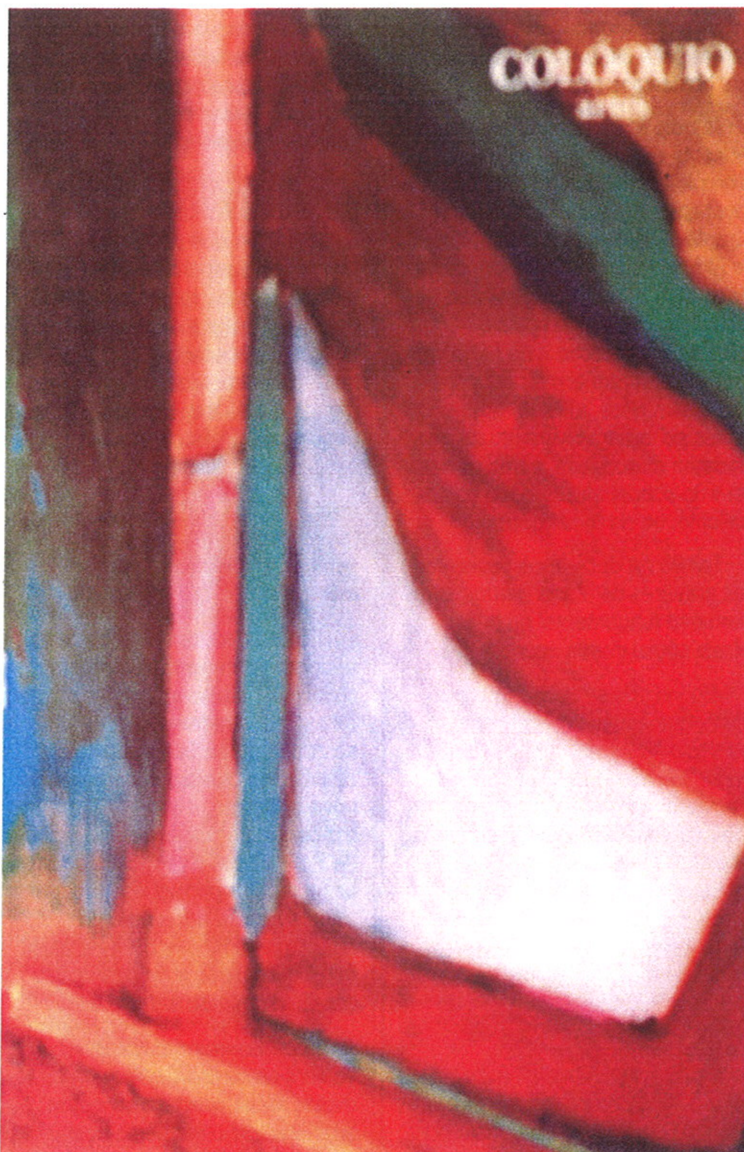
A cor, também ela nos aparece como névoa do espírito ou mapa do tempo, texturada e rude. Todos estes mundos navegando entre o mito e o místico, convocando forças ou evocando fábulas, mas sempre falando do Humano, provam que Graça Morais extrai da sua experiência pessoal, o elemento Universal.

Paula Rego ao contrário, contanos a vivência concreta do seu mundo pessoal. O seu discurso é vivo e emocionado, e as suas histórias passam-se nun cenário teatral, onde cada personagem conta o seu drama, o seu medo ou segredo.

A chave para a compreençao das histórias de Paula Rego reside, simplesmente, na vontade e na capacidade que temos para compreender as nossas próprias histórias e os personagens que, escondidos, vivem dentro de nós. Assim, o preço que pagamos pelo seu segredo, é a medida do nosso. Uma desconcertante ironia exactamente á medida do universo de Paula Rego!

Nas suas pinturas, tudo tem uma justificaçao. Cada personagem um papel, cada mancha um significado, cada método de trabalho uma intençao.

A cor, por exemplo, surge com profundas conotaçoes psicológicas: Nos seus trabalhos iniciais, invade



Hatherly, Ana
Variaçao XX (sobre um vilancete de Luis de Camoes). Caneta de feltro sobre papel. 8,9 x 14 cm. Colecçao da Fundaçao Luso-Americana Para o Desenvolvimento. Lisboa.

o olhar em torrentes expressionistas, sobrepondo-se ás formas e ao desenho. As imagens parecem correr como sonhos, onde nenhum facto passa indiferente à emoçao. O amarelo é o retrato da vergonha ou da mentira, o verde da fraqueza ou da desilusao. Sao cores intensas e saturadas, nunca conhecendo a medida da contençao.

O método de trabalho escolhido é o mais imediato possivel: A colagem. Mesmo na escolha das tintas Paula Rego nao hesita: O acrílico, a tinta de secagem mais rápida. Porque na captaçao da linguagem pura do inconsciente nao podemos dar hipótese à hesitaçao. Nesta fase, Paula Rego chega a produzir um quadro por día, tal é a intensidade da sua procura. Depois vem a reflecçao sobre o trabalho, a procura de caminhos novos. Paula Rego compreende entao que, nem sempre, a representaçao exacta do objecto conduz a uma explicitaçao do seu significado.

Através da ilustraçao, coisa que a fascina desde a infância, ela vai experenciar isso. A medida que as suas "encenaçoes" vao ganhando em realismo, vao ganhando inmensamente em ambiguidade e em mistério. Os seus ambientes ganham um profundo e enigmático carácter de suspeiçao. Se os factos se vao tornando cada vez mais claros, a emoçao vai-se ocultando cada vez mais, à medida que o discurso expressionista desaparece.

Com esta mudança de lin-

guagem, aparecem tambén as situaçoes ambíguas, os gestos e as expressoes de duplo significado, enfim, uma incerteza interior da testemunha que hesita, inquieta, no significado a dar aos factos que presenceou. Aqui, já nao encontramos os acidentes e as peripécias transbordantes de significado, mas confrontamo-nos com o desejo, a crueldade, a inveja escondida e os sonhos ocultos no gesto quotidiano.

Enquanto que Graça Morais desenvolve o seu trabalho em volta das relaçoes fundamentais do Mundo, Paula Rego funda, em parte, a raiz do seu discurso na denuncia, focando a sociedade da hipocrisia, que teve de enfrentar nas convençoes sociais da sua infância na década de quarenta, e o modo como os homens procuram, tao ridiculamente, manipular, esse principio tao poderoso e tao fundamental, que é o principio feminino.

Podemos falar de mitologias em Paula Rego, na medida em que os seus personagens e as suas histórias se tornam, na sua história pessoal, mitológicas, nao se despredendo, no entanto, da sua dimensao humana. Paula viveu uma época em que o segredo e a ironia eram elementos fundamentais para a sobrevivência física e psíquica. Num país agrilhoado por uma ditadura bolorenta e cruel, que a todo o momento fomentava a paranoia, a inveja e a desconfianza entre as pessoas. Toda a imaginaçao e criatividade, nao eram suficientes para ultrapassar os horriveis obstáculos desse regime.

Temos, aliás, nas décadas de sessenta e de setenta, alguns exemplos femininos do que foi acontecendo na arte portuguesa durante e relativamente à ditadura. Se alguns escolheram responder e reagir de uma forma directa aos aflitivos mecanismos político-sociais da repressao e da censura, outros preferiram enveredar por novos caminhos, aliás determinantes no desenvolvimento da arte moderna portuguesa, como foi o caso do conceptualismo, do objectualismo, ou do minimalismo.

Temos na década de sessenta, nas gravuras de Maria Beatriz, um momento fundamental no crítico retrato social dessa época.

Algúns dos seus cenários partilham duma ironia e expressionismo semelhantes aos de Paula Rego. Também María Beatriz revela um grande á vontade na hábil apropriaçao dos instrumentos técnicos, evidente na liberdade expressiva de execuçao, e na utilizaçao das formas daí resultantes. Maria Beatriz tem horror ao rosto da ditadura e da sociedade retrógrada da burguesía ignorante de Salazar.

Os seus trabalhos expostos numa exposiçao colectiva, em 1960, da Sociedade de Gravadores Portugueses, desenvolvemse, segundo Rocha de Sousa**, através duma imagística Pop denunciatória. Já na década de oitenta, as noticias que, enviadas da Holanda, recebemos do seu trabalho, revelam-nos um outro universo mais delicado.

O golpe contundente do sulco gravado é substituido por delicadas colagens em que pequenos pedaços de papel riscado ou pintado, lembram preciosas texturas naturais de algas e de mármores polidos. Delicadas figuras feministas flutuam ao sabor do vento, nas ondas do mar desses pequenos paraísos perdidos.

Nao deixamos, no entanto, de presentir uma certa ironia na contemplaçao destes pequenos universos, tao delicados mas ao mesmo tempo tao inacessiveis.

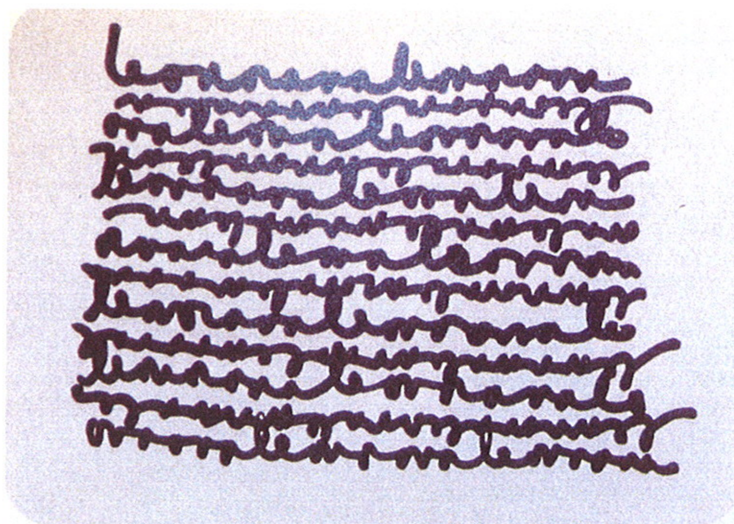
Fátima Vaz, também nos dá notícias de universos distantes inacessíveis pela sua estranheza e pela dimensao fantástica em que se desenrolam. Surge nos anos setenta, no célebre movimento da nova figuraçao, e em 1977, numa exposiçao da Sociedade Nacional de Belas-Artes a propósito do erotismo na arte portuguesa, encontramos no seu trabalho uma relaçao erótica com o real e essa mágica ambiência de sonho, tao caracterizante do seu trabalho.

Formas luxuosas, desenvolvem-se e movimentam-se lentamente numa perspectiva aérea, sobre superfícies lisas e acetinadas. As ambiências minuciosamente construidas num mosaico de timbres labirinticos, adquirem um

poder hipnótico deslumbrante, tao bem manipulado na sua "Cascata de insectos" ou en "Crisálida". A sumptuosidade dos ambientes de Fátima Vaz vem de longe, da antiga pintura oriental, imersa nos mundos e nos sonhos da imaginaçao.

Prosseguindo no terreno das paisagens da imaginaçao, encontramos as paisagens matéricas de Gaça Pereira Coutinho. Em 1977, na exposiçao colectiva "Alternativa Zero", Graça Pereira Coutinho já questinava a verosimilhança do natural face ao artificial. Esta pintora, ao contrário de Fátima Vaz, trabalha com a matéria que compoe a paisagem real. Pode-se considerar a pintura de Graça Pereira Coutinho, de sígnica, pelo emaranhado de materiais fortemente texturados que preenchem a superfície das suas telas. Essas densas redes sao lugares de paisagens longínquas, que regressam pela força da evocaçao.

Os instrumentos de Graça Coutinho sao tao reais quanto essas paisagens: As palhas e outos filamentos vegetais e mesmo o pó, representam a parte sempre simbólica da totalidade e da essência da Natureza. No trabalho de Graça Coutinho é evidente a noçao de que a representaçao do objecto se realiza no sujeito, e de que a evocaçao é certamente um dos mais poderosos e eficazes mecanismos para tal, pois nao ha faculdade humana mais rica e mais criativa do que a imaginaçao.



Menez
Pintura. 1980.

Ana Hatherly, move-se também pelo terreno do signo e da palavra. Começando por investigar os aspecto sígnicos da escrita oriental, a artista explora a palavra como o universo-fronteira entre a ordem e o caos, como sao exemplo as suas lindíssimas composiçoes de poesía visual, onde a palavra e a escrita se desenrolam em sinuosas estruturas fractais.

Ana Hatherly encontra-se nos terrenos da arte conceptual, e o seu contributo para a exposiçao na galeria Quadrum, em 1977, vai todo nesse sentido: "Rotura" que consiste na apresentaçao de uma estrutura destruída de um quadro, significa a sua total recusa em pactuar com o consumismo e o diletantismo no mundo da arte. A arte conceptual é isso mesmo, o valor do conceito, do significado e da atitude que a acçao criativa encerra.

Ana compreende a palavra como elemento agregador e desagregador de sentido, a escrita como estrutura construída a partir de infinitas combinaçoes onde a lógica combinatória se funde com a aleatoriedade.

A palavra significa o outro, a antecipaçao do ser, é a medida da distância a que estamos do resto do mundo. Nas escritas de Ana Hartherly a linha e a letra multiplicam-se em conbinaçoes e descombinaçoes duma musicalidade imensa, onde a presença subtil de uma palavra, tem o mesmo peso plástico que uma mancha, onde os



Menez
Gouache. 1963.
Colecçao Engenheiro Manuel Torres.
Lisboa.

silêncios entre palavras equivalem aos espaços brancos do desenho.

A escrita aparece sempre como elemento simultaneamente regrado e acidental, em torrentes de automatismo, ou em composiçoes formal e semânticamente estruturadas. Mas em todo o seu trabalho, Ana Hatherly define clara e absolutamente uma profunda ética pessoal.

Quer no trabalho de Ana Hatherly, quer no de Helena Almeida, a linha, é um elemento fundamental. Também Helena Almeida penetra os terrenos da arte conceptual, ao questionar durante a década de sessenta os mecanismos e os objectos da própria pintura: A sua tela laranja libertando-se de uma moldura azul, é um apelo para a libertaçao do acto criativo, na maioria das vezes espartilhado em regras inibidoras da pureza da expressao, condicionando o desenvolvimento e a natureza da mensagem artística.

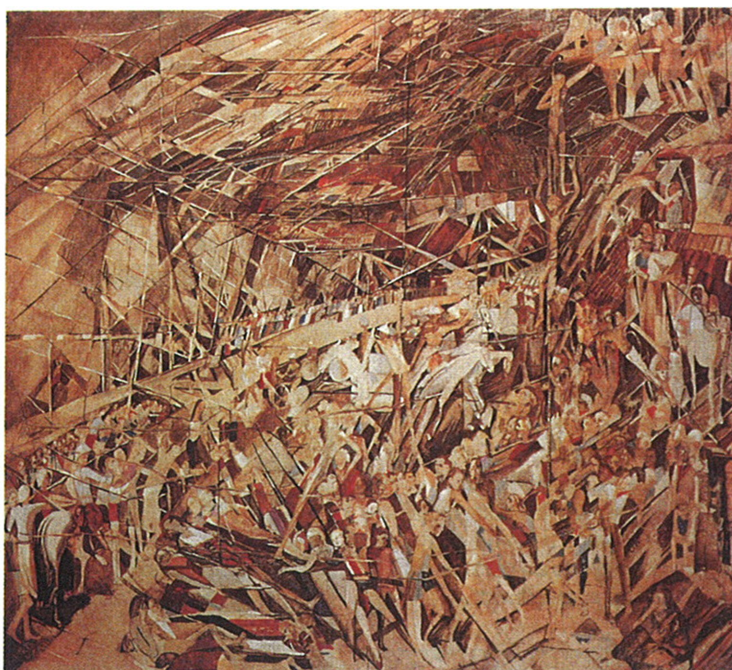
As fotografías dos instrumentos de trabalho questionando nao só o seu lugar mas também a sua funçao, revelam que Helena Almeida tem uma profunda noçao do significado do seu lugar no mundo, um ser permanentemente em diálogo consigo próprio e com o outro, nunca fugindo ao permanente encontro com a dúvida.



Rego, Paula.
A filha do policia. 1987.
Acrílico sobre papel montado em tela.
213,4 x 152,4 cm.
Colecçao Saatchi, Londres.

Já na década de oitenta, Helena Almeida chama a atençao para o instante, para o percurso do movimento do corpo no espaço. Utilizando o su próprio corpo como instrumento formal nas suas fotografias, ela conta-nos uma outra história, o corpo movendo-se no espaço, tomando-o como seu habitáculo, envolvido em movimentos e metamorfoses. O corpo é aqui, simultaneamente, conceptual e mediático, desenrolando-se segundo uma sequência de aparências. Elemento receptor e transmissor, surge como mancha-habitante do espaço, mancha definida no seu recorte, interiormente homogénea e protectora do ser que nela respira. O gesto adquire uma representaçao precisa, revelando um olhar profundamente analítico, que se detem sobre a mínima alteraçao de movimento, dissecando-o e registando-o nas suas alteraçoes mais subtis.

Os desenhos de Helena Almeida, revelam a mesma inteligência, o mesmo olhar atento. A capacidade de síntese, a clareza poética da sua linguagem, fazem de Helena Almeida uma presença única no panorama da arte, nomeadamente do desenho, português. Nos desenhos de Helena respira-se subtileza e liberdade. Em 1979, através da primeira bienal de desenho "Lis 79", inicia-se a afirmaçao de uma atitude conceptual no desenho em Portugal, à qual a voz de Helena Almeida se vem juntar.



Silva, Vieira da
O Desastre. 1942.
Oleo sobre tela
81 x 100 cm.
Colecçao particular.

A pureza do espaço discretamente rasgado, prolongado, em formas constituidas pelo mesmo material do plano-suporte, vêm ilustrar o universo conceptual em que Helena se insere. A linha e o branco, comungando serenamente de um silencioso ascetismo, respiram de uma sapiência oriental, presente na simplicidade e na profundidade dos estados de espírito que desses poemas emana. No quarto branco, apenas ouvimos a linha roçar a superficie branca do papel, duplicando-se e prolongando-se na sua sombra, libertando-se por fim, do plano adormecido para a vida real. E entao esses desenhos sao habitados, sonhados pela mao que agora acorda a linha para a vida, que nos dá a saber como o desenho é faculdade humana de comunicar, de percepcionar, de perceber e de pensar.

Antes da escrita vem o risco, a linha. Nao será a linha a escrita essencial, capaz de comunicar, numa lingua Universal, estados de espírito, concepçoes, na sua mais absoluta essencialidade. Todos nós conhecemos e sabemos essa língua, para a qual as palavras parecem tao pequenas.

Percorrendo a década de setenta, encontramos Maria José Aguiar. A sua pintura é caracterizada pela linguagem Pop. Esta corrente chega a Portugal durante o periodo de 68-74, em que, pela mao do governo de Marcelo Caetano, a procura da industrializaçao do país permite uma certa liberalizaçao e desenvolvimento do mercado cultural. Durante um curto período, alguns acontecimentos culturais sao subsidiados por grandes empresas, o que incentiva o desenvolvimento e a renovaçao das linguagens artísticas que, em certos pontos, encontram uma nova exuberância temática e formal.

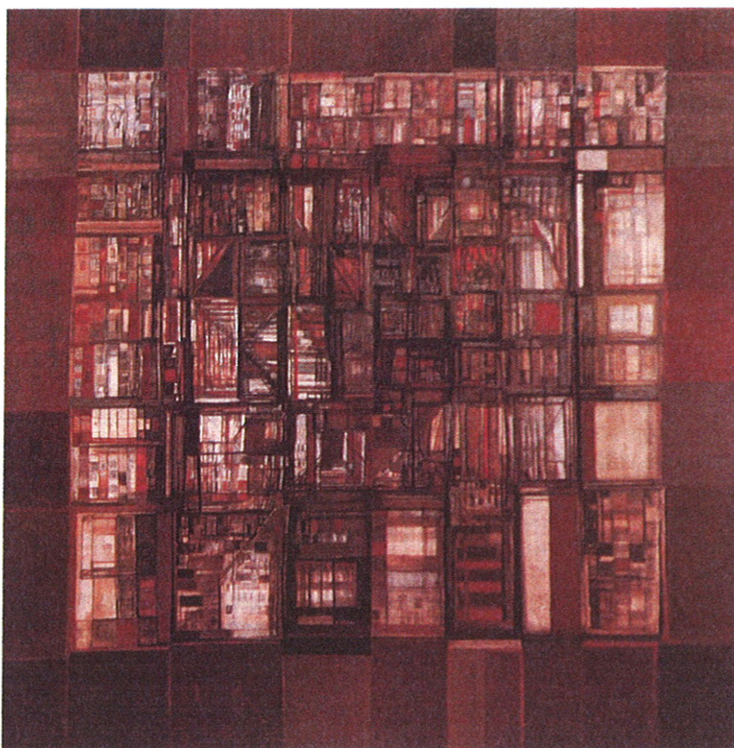
Temos no exemplo de María José Aguiar uma consequência disso, e durante os anos setenta, as suas imagens eróticas transformadas em poderosos slogans, vao denunciar a decadência dos hábitos quotidianos, o consumismo, a banalizaçao do desejo e do objecto desejado.

Os mecanismos de comunicaçao utilizados por María José Aguiar sao os da publicidade ou da banda desenhada, caracterizaos pela estridência dos "media". Este universo, serve-se de uma linguagem agressiva e directa, recorrendo constantemente, à citaçao de todo o tipo de imagens, frases e situaçoes, cujas imagens saturadas inundam violentamente o olhar do receptor. Esse olhar, torna-se automáticamente indefeso, nao só pela agressividade e imediatismo com que a menssagem lhe é desferida, mas tambén pelo poderoso clima de seduçao em que é inteligentemente envolvido. Por fim, o estado letárgico em que se encontra o homem comum, violentado pelo stress da vida quotidiana, é o aliado perfeito para a eficácia destes mecanismos.

María José Aguiar, inteligentemente, manipula esses mesmos processos, mas com outros objectivos: Ela procura, precisamente, denunciar os alvos e as consequências reais dessas acçoes. "Camuflagem" é o retrato ideal do seu processo discursivo, que se apropria de linguagens de outros artistas, para costruir um duro e violento retrato do quotidiano. A utilizaçao da montagem proporcionando a fragmentaçao da imagem, a frieza e a crueza no tratamento da matéria cromática e a displicência com que desenha, denunciam, nao só os problemas duma sociedade que teima em nao olhar, verdadeiramente, para dentro de si, mas também a falsificaçao do processo criativo, ao serviço de interesses como o sucesso, o dinheiro, a política e o poder.

Lourdes Castro, que durante a década de sessenta executa tambén importantes trabalhos em gravura, procura igualmente a reabilitaçao do mundo artístico, através da reintegraçao da obra de arte no quotidiano.

É ela que reinicia o objectualismo na década de sessenta, com os seus lindíssimos objectos prateados, recolhas de coisas que a todo o momento encontramos ao nosso redor. Conchas, pedaços de bonecas, objectos de metal, ferramentas... objectos que esquecemos amontoados no sótao, ou na arrecadaçao, e que, de ano a ano, visitamos sempre com uma pontinha de ternura ou de culpa,



Silva, Vieira da
Biblioteca em fogo. 1974.
Centro de Arte Moderna da Fundaçao
Kalouste Gulbenkian.
Lisboa.

talvez da nossa infidelidade, ou da simples falta de tempo. Essas coisas esto ai, edificadas em pequenos monumentos evocatórios da sua poesía perdida, das suas vidas discretas, passadas.

O trabalho de Lourdes Castro fala de tudo isso, dos momentos que se perdem no ar, da beleza do gesto quotidiano perdido na sombra, discreta, que ninguém vê. Mas as sombras somos nós, escodidos na multidao, sempre em movimento, raramente olhando para trás. Lourdes Castro olha e vê a luz, e esse doce fantasma, misterioso reflexo animado do nosso ser, nós imersos na escuridao.

A sombra permanece para sempre um mistério: Lá dentro, ninguém sabe o que se passa, o seu interior permanece para sempre indecifrável. Sem corpo nem cor própios, move-se sinuosa, através da luz e da obscuridade. É o nosso eclipse. Invisivel na escuridao, simultaneamente material e imaterial, revelando e distorcendo ao mesmo tempo, a sua alma —o seu corpo: Se confiamos nela um momento, estará, no outro, sempre prestes a nos iludir.

Lourdes Castro, oferece à sombra uma identidade própria, uma vida autónoma, independente. Devolve à sombra a poesia cuja proveniência havia, sempre injustamente, sido reclamada pelo seu dono. Livres, as sombras de Lourdes Castro recortam-se coloridas, nunca em silhuetas —que

nao sao mais que uma submissa cópia do corpo— mas criando um corpo e uma expressao próprias, em jogos oblíquos de luz. Fundindo-se em si próprias ou noutras sombras, criando um só corpo, ou interpenetrando-se em cores transparentes variadas, amarelos vivos ou vermelhos luminosos. Multiplicada em imagens de si e em auréolas de luz, sempre se impondo ao olhar que a desprezou.

A sombras de Lourdes Castro sao representadas, alternadamente, por dois processos: A linha de contorno, ou a forma recortada.

No primeiro processo, a sua autonomia nao é ainda total, pois encontra-se completamente dependente da superficie-suporte, quer em termos cromáticos, quer na súa inserçao espacial.

No segundo processo, inicialmente trabalhando na serigrafia, a sua autonomía vai crescendo, tornando-se práticamente total, pois adquire cor própia, e a sua inserçao no espaço torna-se finalmente demarcada da superficie-suporte: Os materiais utilizados sao rígidos, capazes de se sustentarem verticalmente mas, transparentes ou traslúcidos, mantendo uma subtil relaçao com o espaço circundante do qual, um dia, dependeram. ▲

BIBLIOGRAFÍA

A Cor da Revoluçao; Electa; 1994.

Anos 60, Anos de Ruptura; Electa; 1994.

Aries, Philipe e Duby, Georges; História da Vida Privada, vol. 5, cap. 2; Ediçoes Afrontamento; 1991.

Gonçalves, Rui Mário; Pintura e Escultura em Portugal 1940-1980; Col. Biblioteca Breve; Instituto de Cultura Portuguesa, Amadora, 1980.

McEwen, John; Paula Rego; Quetzal Editores/Galeria 111; 1992.

Pintoras Portuguesas do Séc. XX (catálogo); Leal Senado de Macau; Macau, 1990.

PUBLICAÇOES PERIODICAS

COLOQUIO artes:

Acciaiuoli, Margarida
VIEIRA DA SILVA
a verdade das rotas.
nº 77, Jun. 1988.

Azevedo, Fernando de
VIEIRA DA SILVA
o linginquo desastre.
nº 77, Jun. 1988.
GRAÇA MORAIS
ainda o mito e a graça.
nº 72, Mar. 87.

Castro, Lourdes
Quarenta e cinco minutos de sombra.
nº 21, Fev. 75.

França, José Augusto
VIEIRA DA SILVA, 1958.
nº 77, Jun. 1988.

Gonçalves, Rui Mário
ANOS OITENTA
para além dos Neo-neos e das tiranias do novo-riquismo numa década panglossiana.
nº 103, Out. 1994.

Mahlov, Dietrich
Lourdes Castro ou le choc de la fatination.
nº 5, Dez. 1971.

Oliveira, Emídio Rosa de
HELENA ALMEIDA
os envolvimentos e os limites móveis do corpo.
nº 76, Mar. 1988

Pernes, Fernando
MENEZ
Nº 24, Jul. 1963.

Sousa, Ernesto de
ALTERNATIVA ZERO
uma criaçao consciente de situaçoes.
nº 34, Out. 1977.

Ana Hatherly e a dificil responsabilidade da desordem.
nº 36, Mar. 1978.

Sousa, Rocha de
Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: 20 Anos de presença.
nº 29, Out. 1976.

Tavares, Salette
MENEZ
nº 50, Set. 1981.

REVISTA de Estética:

Santos, Joao
O gabinete das figuras de cera (1).
nº 1, Jan. 1990.